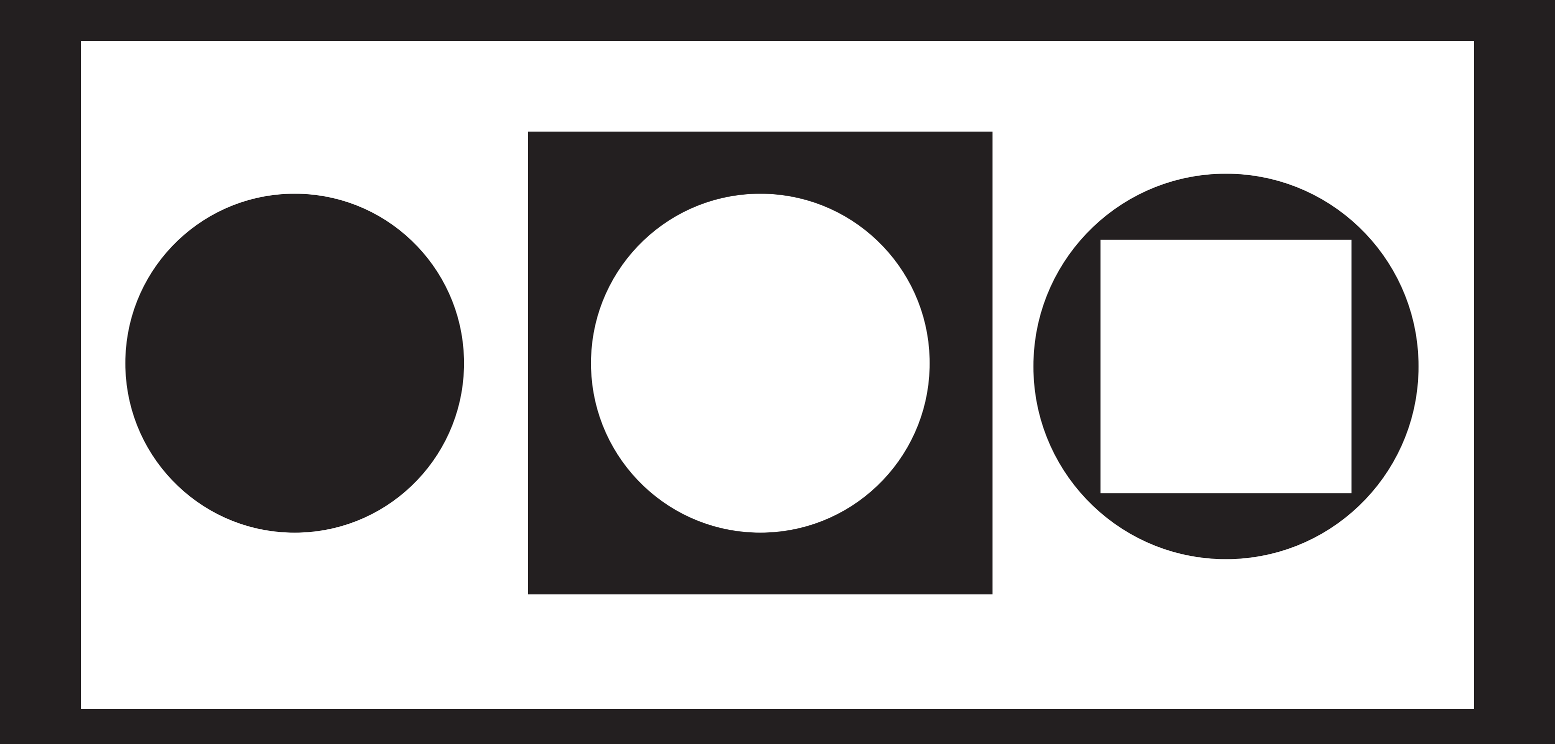
Иоханнес Иттен

Искусство формы

Мой форкурс в Баухаузе и других школах



Иоханнес Иттен
Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах

(Johannes Itten GESTALTUNG UND FORMENLEHRE. Vorkurs am Bauhaus und spaeter

Перевод с немецкого и предисловие Л.Монаховой

Художник издания Д.Аронов

Оглавление

Предисловие к русскому изданию

Иоханнес Иттен (1888-1967) — швейцарский художник, теоретик искусства и педагог — получил всемирную известность как создатель первого учебного курса Баухауза, так называемого форкурса, который лег в основу преподавания многих современных художественных школ.

Свои теоретические и педагогические взгляды и, что особенно ценно, саму систему подготовки художников Иттен изложил в своих знаменитых книгах о цвете и форме, изданных теперь и на русском языке.

В предисловии к немецкому изданию этой книги 1975 года Аннелиза Иттен, жена художника, писала, что «с момента первого издания удалось собрать много учебных работ, выполненных непосредственно студентами Иттена, и заново проиллюстрировать ее. Идея сделать такую работу возникла после выставки 1973 года, которая проходила в разных городах Европы и называлась "И.Иттен — педагогика и основы художественного образования". Именно тогда удалось установить контакты с его учениками, собрать работы, уточнить их авторство, время создания и ввести их в изобразительный ряд книги, проиллюстрировав практически все основные ее темы. Исключение составил лишь раздел "Субъективные формы", где трудно представить, с какими именно произведениями каждый из читателей будет ассоциировать все, что было сказано Иттеном о "субъективности". В то же время авторский текст первого, прижизненного издания книги Иттена был сохранен полностью и без каких-либо изменений.

В книге "Искусство цвета" Иттен сравнивал учебный процесс с повозкой, на которой можно легко и удобно двигаться по намеченному пути. Однако проторенная дорога когда-то кончается и дальше приходиться идти одному и пешком. Это сравнение применимо и ко всей педагогической системе Иттена, которая не подавляла личность и помогала художнику выбрать свой путь, нетеряя уверенности всвоихсилах.

Многие авторы студенческих работ, иллюстрирующих книгу, стали известными художниками, архитекторами, педагогами и, покинув "повозку", смогли сформироваться как самостоятельно мыслящие творческие личности. "Если эта книга — писал Иттен в 1963 году к ее первому изданию, — станет путеводной и для других молодых и еще только формирующихся художников, то это будет полностью совпадать с замыслом моей книги"».

Прошло время и книги Иттена «Искусство цвета» и «Искусство формы» стали действительно классическими в обучении художников, архитекторов, дизайнеров, и остаются интересными всем тем, кто хочет понять природу художественного творчества и научится владеть выразительными возможностями языка форм.

Л.Монахова

Введение

В самом процессе преподавания есть неповторимые и особо ценные моменты, когда ты вдруг ощущаешь, как в том или ином ученике начинают открываться глубины его души и он озаряется каким-то своим внутренним светом.

Любое изложение моего учения кажется мне тусклым по сравнению с тем, что в действительности происходит во время непосредственного общения с учениками. Невозможно повторить ни интонации, ни ритм и строй речи, ни место и время, ни духовный настрой класса и другие обстоятельства, которые и создают живую атмосферу общения. Но именно это неповторимое и является основой творческого климата.

Мой принцип обучения базируется на интуитивном движении к цели. Моя увлеченность предметом передавалась ученикам и вызывала эффект сотворчества и совместного постижения того, о чем я говорил.

Учить, доверяя своему внутреннему голосу, это совсем не то, что следовать умозрительно построенным методикам. Моими лучшими учениками я считаю тех, которые сумели, доверяя своей интуиции, открыть для себя свой собственный путь в искусстве. Только внешнее подражание и копирование того, что дает учитель, не позволяет проявить себя в полную силу. Правда, я должен признать, что не всегда предлагаемое мною было абсолютно новым и зачастую лишь воскрешало к жизни то, что было основой творчества художников прошлых эпох.

Моими первыми представлениями о педагогике я обязан молодому прогрессивному директору педагогического института, в котором я занимался. Он обратил мое внимание на то, что в своей природной непосредственности дети способны легко создавать оригинальные рисунки, писать рассказы и сочинять песенки. Когда в 1908 году я впервые начал работать учителем в сельской школе близ Берна, я старался избегать всего, что могло бы нарушить непосредственную детскую наивность. Почти инстинктивно я осознавал, что любая критика или поправки вызывают обиду и действуют разрушающе на их уверенность в себе, а похвала и одобрение, наоборот, вызывают прилив сил.

После года моего преподавания в классе установилась доверительная, приятная и чуткая атмосфера общения. Но однажды появился школьный инспектор, вытащил из стопки несколько сочинений и с раздражением обратился ко мне: «Знаете ли Вы, что читая сочинения учитель должен исправлять их?»

«Я убежден, что любые поправки в сочинениях оскорбительны и могут разрушить непосредственность детского изложения».

«А как же с правописанием?» На что я ответил: «Читая сочинения, я отмечаю для себя допущенные ошибки, и затем мы все вместе обсуждаем их прямо в классе. Вначале пишем

слова на доске, а потом ученики записывают их в свои тетради уже в правильном виде в алфавитном порядке. Через несколько недель я провожу диктант. Так что за год ученики начинают правильно писать сотни слов».

В образовании одаренность важна так, как ни в одной другой области человеческой деятельности. Только одаренный воспитатель, то есть обладающий врожденным педагогическим чутьем, будет обязательно уважать и защищать в каждом маленьком человеке неповторимое чудо рождения новой личности. Уважение к человеку есть начало и конечная цель любого воспитания.

Воспитание - отважное предприятие и особенно это проявляется в художественном воспитании, поскольку здесь речь идет о творческом начале в человеке.

Понимание человеческой природы — причем чисто интуитивное понимание - представляется мне необходимым качеством настоящего педагога, поскольку он должен почувствовать в своем ученике его природные данные и темперамент и стремиться раскрыть их.

Учитель, занимающийся с учениками только на основе жестких программ и с помощью апробированных методик, больше похож на аптекаря, отпускающего лекарства по рецептам, чем на врача.

Когда к 1910 году в Женеве закончился первый этап моего художественного образования, там, как и в других художественных школах, преподавали на средневековый манер. Профессора показывали, как они работают сами, а студенты повторяли за ними. Лучшими считались те, которые наиболее точно копировали своих преподавателей. Разочарованный я снова вернулся в бернский университет с намерением стать школьным учителем.

После поездки по Голландии, а затем и посещения выставки художников Зондербунда в Кельне я все же решил оставить профессию педагога и заняться искусством. Теперь я полагал, что знаю, чему надо учиться, и во второй раз отправился в Женеву. В классе профессора Жилльярда, который познакомил меня с геометрическими элементами форм и их контрастами, я окончательно утвердился в своем намерении.

В 1913-1916-х годах я стал факультативно заниматься у Адольфа Хельцеля в Штутгарте. Наряду с композицией в живописи там особенно много внимания уделялось основам учения о цвете. На своих занятиях Хельцель говорил об особенностях композиционных построений старых мастеров и живописных возможностях сочетания светлого и темного. Все его усилия были направлены на исследование и изучение средств художественной выразительности. Хельцель был педагогом, открытым ко всему новому. Круг его студентов был достаточно широк и я познакомился здесь с Идой Керковиус, Оскаром Шлеммером и Вилли Баумайсте-ром. Несмотря на ужасы начавшейся войны нам удавалось вести дискуссии о художественных проблемах кубизма и футуризма. В 1915-191 б-х годах я работал над созданием композиций из абстрактных геометрических форм и различных природных материалов.

Чтобы я мог как-то прожить, Хельцель стал направлять ко мне первых учеников.

Поначалу я как педагог слишком зависел от собственного творчества, но потом многочисленные вопросы учеников заставили меня переосмыслить и прояснить для себя многие проблемы художественного образования.

По приглашению одной из учениц в 1916 году я переехал в Вену. Война еще продолжалась, и город был в мрачном напряжении. Чтобы иметь возможность самому заниматься искусством, мне пришлось продолжать зарабатывать на жизнь уроками живописи. Вскоре количество учеников, перед которыми я мог ставить уже новые задачи, значительно выросло.

Мы занимались геометрией и ритмикой форм, проблемами пропорций и живописной выразительности композиций. Новыми для нас были задания на выявление текстур и разработку субъективных форм. Наряду с изучением полярных контрастов удивительно полезными оказались упражнения на ослабление и концентрацию внимания. Я стал осознавать, что творческий автоматизм является одним из важнейших факторов художественного процесса. Сам я работал над абстрактно-геометрическими картинами, которые отличались тщательной композиционной построенностью.

Альма Малер-Гропиус, заинтересовавшись моей живописью и моими педагогическими идеями, устроила мне встречу со своим мужем, Вальтером Гропиусом, который готовился тогда занять пост руководителя Государственного Баухауза в Веймаре. Познакомившись с моими произведениями и работами моих учеников, он пригласил меня в Веймар в качестве преподавателя Баухауза.

Что мне там особенно понравилось, так это художественные студии и мастерские, стоявшие еще пустыми, и их можно было приспособить к новым целям без особых переделок. К этому времени в Баухаузе стали работать Герхард Маркс и Лионель Файнингер, также приглашенные Гропиусом. В 1919 году цели и направления деятельности Баухауза были еще мало кому известны и изложены только в Манифесте, опубликованном Вальтером Гропиусом. В этом Манифесте говорилось: «Конечная цель всякого художественного творчества - созидание. Мы все - архитекторы, скульпторы, живописцы, должны вновь вернуться к ремеслу... Не существует принципиального различия между художником и ремесленником, художник — это ремесленник более высокого класса... Без ручного труда не может обойтись ни один художник. Для него это источник творческих сил».

Шестнадцать моих венских учеников, в том числе Карл Аубек, Йозеф Брейер, Макс Бронштейн (он же — Мордухай Эрдон), Мария Кирениус, Фридль Дикер, Вальтер Хеллер, Альфред Липовец, Валли Нейман, Оля Окуневская, Дьюла Пап, Франц Пробст, Франц Скала, Франц Зингер, Наум Слуцкий, МагритТери-Адлер и Анни Воттиц, последовали за мной осенью 1919 года в Веймар и составили там основу первого курса Баухауза.

На зимний семестр 1919-1920 года оказались зачисленными юные и не совсем юные

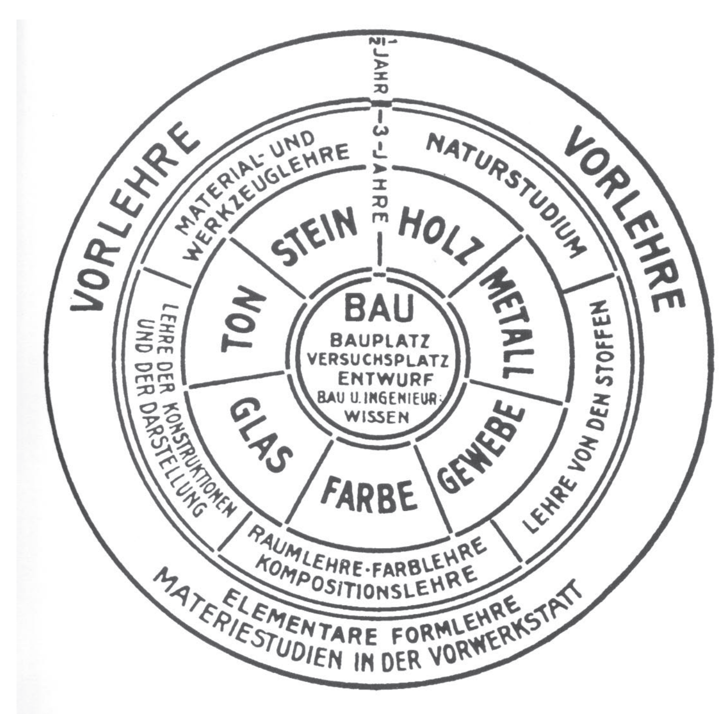


Схема обучения в Баухаузе. Веймар. 1923

Внешний круг (1/2 года) - вводный курс (названный впоследствии форкурсом — Пер.), первичное изучение формы, знакомство с материалами в мастерских вводного курса. Второй круг (второй и третий круг — 3 года): натурные штудии, материаловедение, курс пространство-цвет-композиция, конструирование и изображение, материалы и способы их обработки. Третий круг: классы дерева, металла, текстиля, живописи, стекла, керамики, камня. Центр круга: инженерно-строительный курс, проектная мастерская, опытно-экспериментальная мастерская, стройплощадка, строительство

студенты из различных областей Германии с самым разным уровнем подготовки. Многие из них уже имели за плечами различные школы прикладного искусства и художественные академии. Работы, представленные для поступления в Баухауз, не отличались особо выраженной индивидуальностью. И было трудно судить о способностях и характере авторов.

По опыту работы с учениками в Вене я знал, что в тех, кто интересуется искусством, но чей талант еще не проявил себя, можно развить художественные способности и оригинальность мышления.

Поэтому я предложил Вальтеру Гропиусу временно, на один семестр, принимать всех желающих заниматься искусством. Мы назвали этот предварительный семестр «форкурсом». Вначале за словом форкурс не стояло какой-то особой учебной программы или новой методики. Тогда, осенью 1919 года, руководителем этого форкурса стал я сам. И Вальтер Гропиус великодушно предоставил мне полную свободу в организации и выборе тем учебных занятий.

В своем форкурсе я ставил три цели:

1. Пробудить творческие силы и вместе с ними художественные способности обучающихся. Сделать так, чтобы личные переживания и особенности восприятия каждого определяли своеобразие их работ. Постепенно студенты должны были избавиться от всех мертвящих условностей и научиться работать самостоятельно.

2. Облегчить студентам выбор их будущей профессии. Здесь особенно должны были помочь занятия с различными материалами и их текстурами. Каждый из студентов должен был определить, какой из материалов больше ему по душе, что именно соответствует его творческому «я» — дерево, металл, стекло, камень, глина или ткань. К сожалению, тогда для заня-

тий на форкурсе не было выделено специальной ремесленной мастерской, где они могли бы практически поупражняться в строгании, шлифовании, распиливании, сгибании, склеивании и пайке.

3. Познакомить студентов с основами художественной композиции, без чего нельзя стать профессионалом. Законы формы и цвета открывал им мир объективных начал искусства. Втягиваясь в работу, они постепенно овладевали тем, как научиться в своих произведениях сочетать субъективное и объективное в решении проблем формы и цвета.

Форкурс, который позднее получил название пропедевтического курса, длился один семестр. После форкурса студенты должны были осваивать в мастерских Баухауза какую-нибудь ремесленную специальность и одновременно готовиться к будущей коллективной работе для современной промышленности. Структура обучения в Баухаузе, утвержденная в 1923 году, представлена во всемирно известном «Круге Баухауза» с. 7.

В процессе обучения я считал важным использовать такие средства достижения художественной выразительности, которые давали бы студентам возможность выявить их индивидуальность и темперамент. Только так можно было создать творческую атмосферу, которая способствовала бы появлению самостоятельности в работе. То, что делали студенты, должно было приобрести самоценность. А сами они — почувствовать уверенность в своих силах, данных им от природы, и понять свое будущее призвание. По-разному одаренные люди неоднозначно реагируют на различные средства художественной выразительности и как художники формируются также различно. Одним ближе контрасты светлого и темного, другим — форма, ритм, цвет, пропорции и конструкции, текстура, пространственные построения или пластика. Я мог распознать в своих студентах типы их предпочтений: желание работать с контрастами светлого и темного или с ритмом, или с выразительными возможностями металла, дерева или стекла. Но эти типы редко бывают четко выраженными, чаще всего в художнике проявляются одновременно различные дарования, что и составляет его индивидуальность. В результате мне удалось найти способ определять их индивидуальные возможности и научить средствам создания образа.

Прежде всего нужно освободить и усилить воображение и творческие способности студентов. Когда это достигнуто, можно заняться техническими и практическими вопросами и переходить к научно обоснованным рассуждениям о спросе и предложениях. Молодые люди, начинающие с изучения рынка искусства, его практических и технических вопросов, очень редко испытываюттягу к настоящей новизне.

Если новые идеи должны быть облачены в новую художественную форму, то в художнике соответственно следует развивать и координировать его физические, чувственные, духовные и интеллектуальные силы в их гармонии. Эта позиция определила далеко идущие методы моей баухаузов-ской педагогики. Формировать творческую сущность человека, взятого во

всей его целостности, было моей программой, которую я последовательно защищал на всех заседаниях «Совета мастеров» Баухауза.

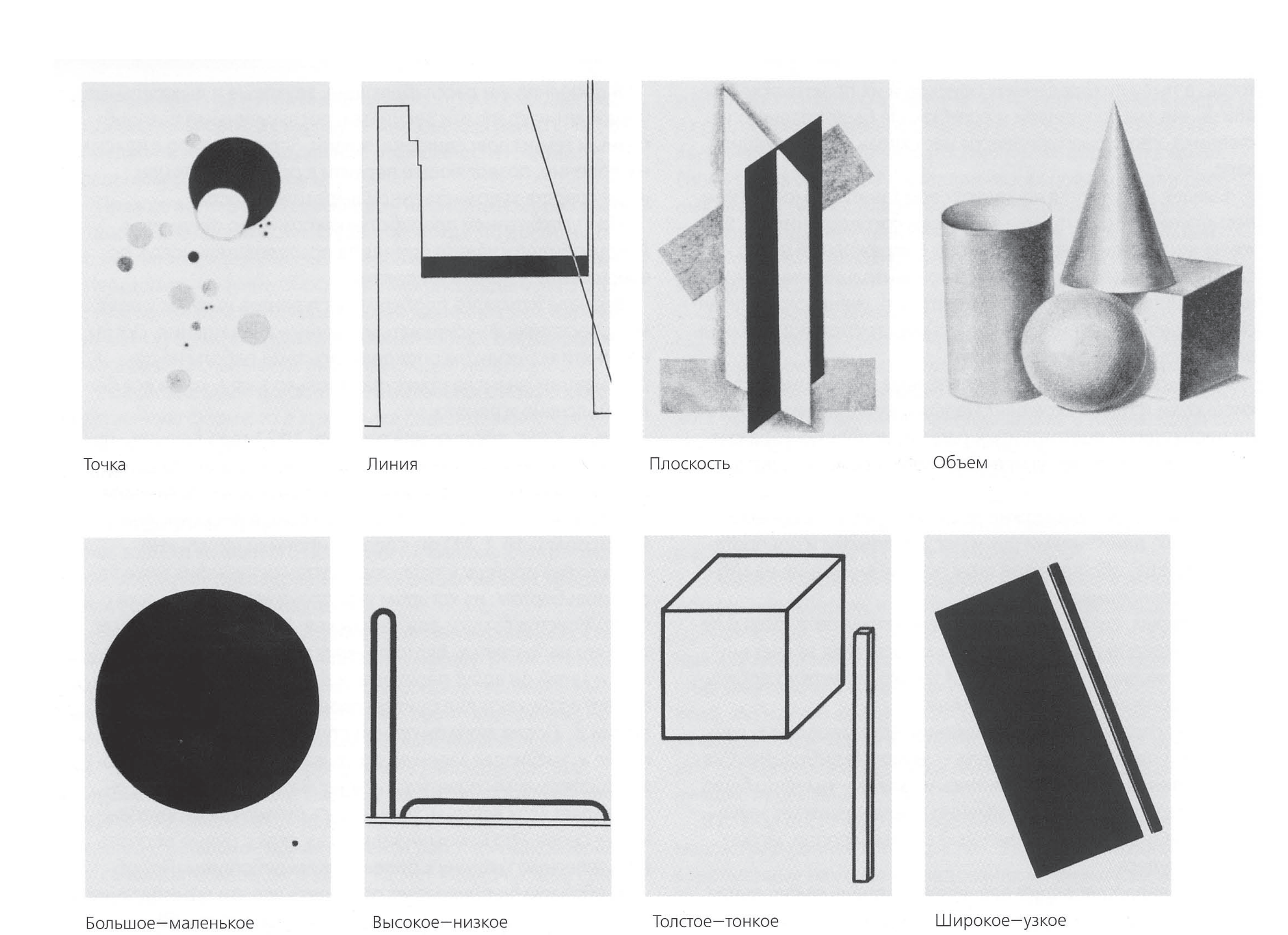
Однако политическая и экономическая нестабильность, вызванная войной, осложняла нашу работу. Многие студенты были бедны, недоедали, будущее представлялось им весьма неопределенным. Хотя у нас были помещения, но они не отапливались. В классах не было поначалу ни столов, ни стульев, и студентам приходилось работать, расположившись прямо на полу. Поэтому зимой первого учебного года (1919—1920гг.) я проводил занятия только одно утро в неделю. В остальное время студенты работали над заданиями самостоятельно у себя дома. Расчет только на свои силы был важен для осознания самого себя. Когда же идет постоянное насыщение знаниями извне, у студентов не остается времени на самооценку. И это отнюдь не способствует развитию индивидуальности.

Весной 1920 года первый форкурс подошел к концу, но никто не обращал внимания на студентов, которым предстояло продолжить обучение в мастерских, так что мне пришлось продолжать заниматься с ними и здесь. В итоге в дополнение к освоенным на форкурсе общим формальным закономерностям добавились соответствующие практические задания. На с. 46 показано упражнение по обработке текстуры деревянных дощечек, из которых позднее была собрана резная шкатулка. Занятия с текстурами и материалами повлияли также и на работу с текстилем. Благодаря изучению техник переплетения мы начали создавать ковры из различных материалов еще до того, как в Баухаузе был введен курс ковроткачества. Точно так же обработка камня (иллюстрация на с. 88), металлических поверхностей дверных замков (иллюстрация на с. 701), вышивка шелковых платков, создание украшений и шкатулок и других вещей были первыми практическими заданиями после завершения форкурса.

В Баухаузе в то время не было отделения архитектуры. Единственный профессиональный архитектор в Баухаузе, Вальтер Гропиус, был слишком обременен тогда организационными вопросами и личными заказами, чтобы уделять хотя бы немного времени преподаванию. В те дни, когда со студентами никто не занимался, я все время был с ними. По моему приглашению в Баухауз пришли работать Пауль Клее, Георг Мухе и Оскар Шлеммер. Только летом 1921 года был полностью укомплектован «Совет мастеров», и все мастерские получили своих руководителей.

Ужасные потрясения и разруха, вызванные войной, породили неразбериху и беспомощность буквально во всех сферах жизни. Студенты бесконечно спорили и искали новые духовные точки опоры. Мое внимание в те годы полностью заняла книга Шпенглера «Закат Европы». Мне стало ясно, что научно-техническая цивилизация дошла до критической точки. И я не верил, что лозунги «назад к ремеслу» или «объединим искусство и технику» могут разрешить возникшие проблемы.

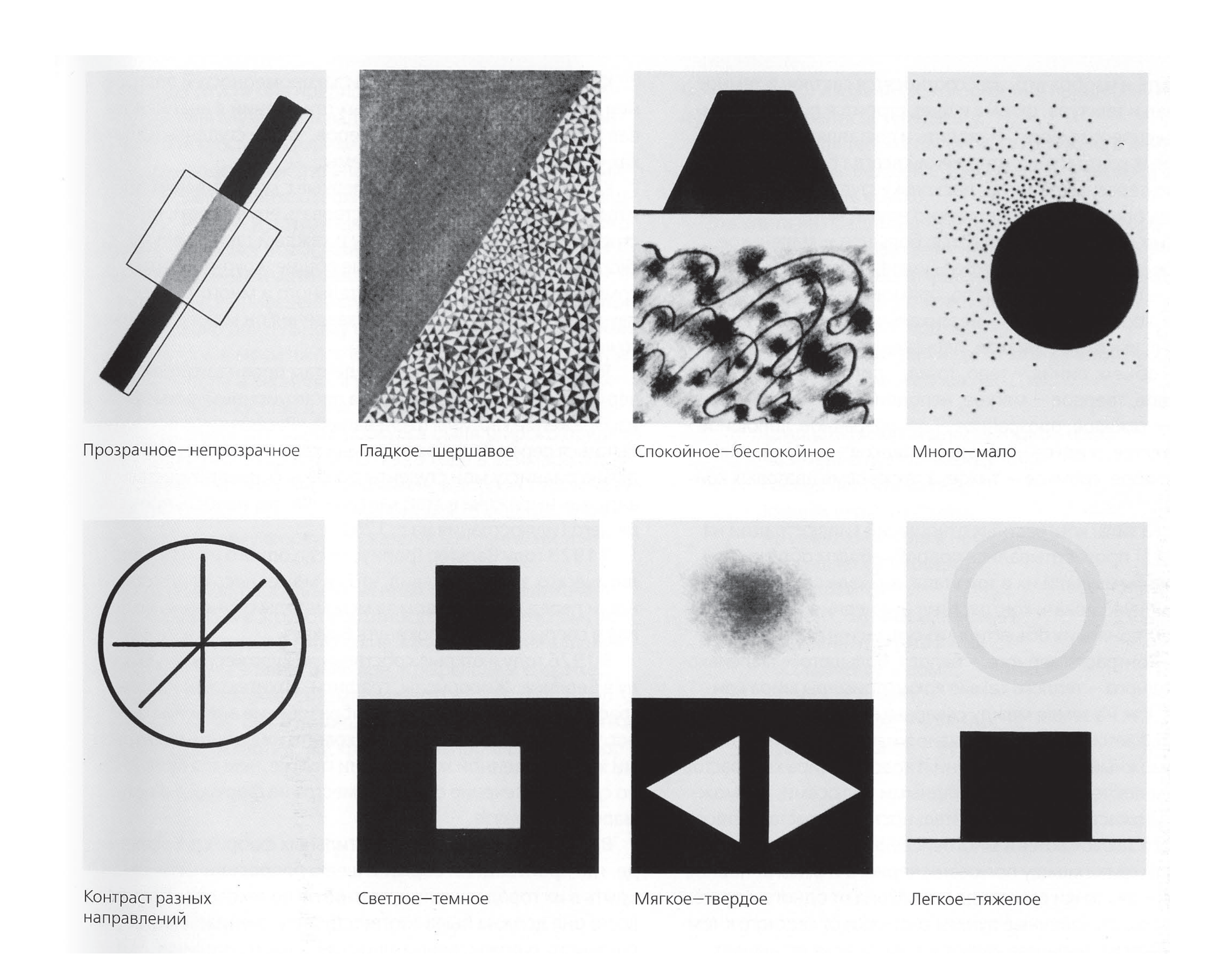
Я изучал восточную философию, а также персидский маздаизм и раннее христианство.



Точка, Линия, Плоскость, Объем

Большое—маленькое, Высокое—низкое, Толстое—тонкое, Широкое—узкое

Типы контрастных отношений



Прозрачное—непрозрачное

Гладкое—шершавое

Спокойное—беспокойное

Много—мало

Контраст разных направлений

Светлое—темное

Мягкое—твердое

Легкое—тяжелое

Это помогало понять, что современные научные исследования и технизации жизни, направленные на изменение окружения, должны быть уравновешены мышлением, ориентированным на развитие самосознания и укрепление внутренних духовных сил.

Георг Мухе пришел к тем же умозаключениям на основе своего военного опыта, и мы начали работать в творческом содружестве. Реальные жизненные обстоятельства заставили нас искать новые точки опоры для себя и своей работы. Над моими специальными дыхательными упражнениями и медитациями тогда посмеивались. А сегодня обращение к восточной философии многие считают само собой разумеющимся.

Первые баухаузовские годы в Веймаре не совсем справедливо называют романтическим периодом Баухауза. По моему мнению, это были годы универсализма. Разумеется, тогда, в пылу лихорадочных поисков и их практической реализации, мы совершали и ошибки. Не было главного наставника, способного провести нас сквозь раздирающий хаос.

Бывает, что учителя начинают свои занятия с молитв или песнопений, чтобы помочь ученикам сосредоточиться. Я тоже начинал свои утренние занятия с упражнений на расслабление, задержку дыхания и концентрацию внимания, чтобы умственно и физически настроить учеников на интенсивную работу. Тренировка тела как инструмента духа очень важна для творческих личностей.

Как выразить в линии определенные ощущения, если кисть руки и плечо скованы? Пальцы, руки, плечи и все тело необходимо подготовить к работе, используя упражнения на расслабление, усиление и повышение их чувствительности.

Расслабления тела можно добиться тремя способами: во-первых, движениями рук и ног, наклонами и поворотами туловища, обращая при этом особое внимание на гибкость позвоночника.

Во-вторых, сохраняя полное спокойствие стоя, сидя и лежа, поочередно расслабляя каждую часть тела за счет внутренней концентрации энергии. И только так можно добиться расслабления внутренних органов.

Третий способ снятия напряжения, восстановления равновесия и гармонии частей тела — звуковые вибрации. Сначала студенты сосредоточивались на звуке - им надо было научиться чувствовать, где именно в теле возникает звуковая вибрация. Звук, наполненный силами сердца, может творить чудеса.

Помимо расслабления для человека очень важно дыхание. Как мы дышим, так и размышляем, так строим ритм нашей повседневной деятельности. Люди, достигшие значительных успехов в жизни, всегда дышат тихо, медленной глубоко. Кто дышит часто, торопливы и одержимы жадностью, что отражается на их мыслях и поступках. С помощью дыхательных упражнений я старался научить студентов дышать спокойнее и глубже.

Все эти упражнения оказываются действенными, если проводятся с полной сосредото-

ченностью. Вновь поступавшие студенты, присоединяясь к нашим утренним занятиям, сначала были несколько озадачены и внутренне сопротивлялись, но уже через несколько дней большинство из них принимало все это с энтузиазмом.

Я дополнял эти расслабляющие, звуковые и дыхательные упражнения краткими лекциями, посвященными разнообразным темам повседневной жизни. Это создавало в классе настроение, позволяющее перейти к освоению тех или иных средств художественной выразительности.

При углубленной проработке какого-либо предмета я всегда придерживался принципа последовательности: почувствовать — понять — сделать.

Вначале я пытался пробудить у студентов интерес к предмету, заставляя фиксировать их личные впечатления. Потом на занятиях рисунком определялась тема работы на день. К реализации замысла приступали только тогда, когда все было объяснено и понято.

Пауль Клее, посетивший в январе 1921 года Баухауз, чтобы узнать все-таки, что же это такое, неожиданно зашел ко мне на занятия со студентами форкурса, где мы осваивали ритмические построения формы. Потом, в письме к жене (датировано 16.1.21) он с легкой иронией писал: «Несколько раз пройдясь туда-сюда, Иттен останавливается перед мольбертом, на котором укреплена чертежная доска с пачкой листов бумаги для набросков. Берет кусок угля, все тело его напрягается, будто по нему пробегает заряд энергии, и затем он вдруг переходит к действию. Раз, два — и на бумаге возникают две с силой проведенные параллельные линии. После этого он просит студентов повторить упражнение и, наблюдая за ними, призывает некоторых быть более тщательными и держать осанку. Затем отбивая такт, он заставляет всех встать и, подчиняясь ритму, сделать упражнение снова. Это напоминает массаж тела с целью подготовить телесную машину к более тонким действиям. Подобным образом он предлагает повторить все эти манипуляции с другими элементарными формами вроде таких или подобных этим и , объясняя, почему и как это делается. А теперь он говорит о ветре и просит некоторых встать и выразить свои ощущения ветра и бури. После чего дает задание изобразить шторм. На все студентам отводится минут десять, после чего начинается анализ и критический разбор результатов. Потом работа снова продолжается. Один за другим листы бумаги срываются и летят на пол. Некоторые действуют так энергично, что хватают сразу по нескольку листов. В конце концов все понемногу утомляются, и он дает задание продолжить работу дома...»

Мои занятия по созданию образа базировались на учении о контрастах. Контрастные сопоставления можно было объяснить и изобразить, как соотносятся светлое и темное, материал и текстура, форма и цвет, строится ритм и достигается экспрессия форм. Находить и составлять перечень различных контрастных отношений всегда было одним из самых интересных занятий, поскольку студенты понимали, что здесь открывается совершенно новый мир.

Такими контрастами являются: большое — маленькое, длинное — короткое, широкое — узкое, толстое — тонкое, черное — белое, много — мало, прямое — изогнутое, острое — тупое, горизонтальное — вертикальное, диагональное — круговое, высокое — низкое, площадь — линия, поверхность — объем, линия — тело, точка — линия, гладкое — шершавое, твердое — мягкое, неподвижное — движущееся, легкое — тяжелое, прозрачное — непрозрачное, сплошное — прерывистое, жидкое — твердое, сладкое — кислое, сильное — слабое, громкое — тихое, а также семь цветовых контрастов.

Все эти типы контрастных отношений прорабатывались подробнейшим образом.

Студенты изучали их в три этапа: вначале они должны были прочувствовать контрастные отношения эмоционально, затем понять их объективную суть и синтезировать все вместе. Контрасты черного — белого, большого — маленького, холодного — теплого самые яркие примеры мира контрастов. Как на земле между северным и южным полюсами развертывается все многообразие жизни и красоты, так и все возможные градации жизни и красоты мира контрастов распределяются между их полярными полюсами. Возможности художественной выразительности контраста светлого и темного заключаются в многочисленных оттенках насыщенности цвета между полюсами черного и белого. Черное и белое — это точки отсчета для перехода от одного к другому, а не просто конечные пункты растяжки от светлого к темному. Такое же значение имеют и полюса всех остальных контрастов.

На лекциях Адольфа Хельцеля в Штутгарте я убедился в важности изучения произведений старых мастеров. Знать методы их работы просто необходимо. Это оттачивает восприятие порядка и приемов построения картины, обостряет ощущение ритма и текстуры. Подобное изучение прошлого может стать препятствием и даже разрушить собственное восприятие только в том случае, если не осознаешь своих целей и не контролируешь самого себя, академически копируя старые образцы.

Каждый раз при обсуждении закономерностей построения формы, ритма или цветовых отношений я анализировал произведения старых мастеров, чтобы студенты видели, как они решали схожие проблемы.

Когда пианист, знакомясь впервые с музыкальным произведением, старается прочувствовать его в целом, он не стремится сыграть каждую ноту и каждый такт отдельно, а скорее старается схватить самые общие, крупные черты композиции. Только после длительного и многотрудного изучения всех частностей произведения он может добиться точности его исполнения.

Точно так же я предлагал студентам проанализировать черно-белое, показанное через проекционный фонарь, изображение картины Грюневальда «Распятие», а потом попытаться передать экспрессивный характер ее форм. Подобно пианисту мои студенты должны были прочувствовать, как выражена в этой картине вся трагичность происходящего (иллюстрация на с. 127).

В 1923 году Вальтер Гропиус после одного из моих аналитических занятий заявил, что не может нести ответственности перед государством за мои методы обучения. Не вступая в споры, я решил покинуть Баухауз.

В 1926 году я открыл собственную художественную школу в Берлине. Живописцы, графики, архитекторы и фотографы получали в этой школе образование в течение 2-3 лет, так что мне удавалось ознакомить их с общими законами художественной композиции глубже, чем это можно было сделать в течение одного семестра на форкурсе в веймарском Баухаузе.

В 1931 году владельцы текстильных фабрик в Крефельде, где производили бархат и шелк, попросили меня открыть в их городе школу художников по текстилю. Помимо всего она должна была соответствовать специализации текстильного художественно-промышленного училища. Наряду с художественной подготовкой студенты должны были получить необходимое в этом случае техническое образование. Так что в течение двух лет мне пришлось совмещать руководство школами в Берлине и Крефельде.

В 1934 году из-за преследований со стороны национал-социалистов я закрыл свою школу в Берлине. Но и в Крефельде, несмотря на заметные успехи школы, на меня начались нападки. Чтобы быть руководителем школы, мне нужно было оформить германское гражданство, чего мне совершенно не хотелось, и в 1938 году я уехал из Крефельда.

Полгода спустя мне предложили сразу две должности - руководителя Музея прикладного искусства и Школы прикладного искусства в Цюрихе, а в 1943 году добавилось еще и руководство Текстильным училищем, учредителями которого были цюрихские фабриканты шелковой промышленности. И в той и другой школе я вел занятия по полдня в неделю, поскольку все остальное время отнимали у меня организационные и административные дела.

В этой книге приведены студенческие работы, относящиеся к довольно длительному периоду моей педагогической деятельности: в моей школе в Вене, в веймарском Баухаузе, в Школе Иттена в Берлине, в Крефельде, а также в Школе прикладного искусства и Текстильном училище в Цюрихе.

Работы студентов моего форкурса были широко представлены на выставке Баухауза 1923 года в Веймаре. Но, к сожалению, публикации в различных выпусках серии «Бау-хаузбюхер» были подготовлены без моего участия, и комментарии к моему форкурсу оказались неточными и неполными.

Большинство работ, выполненных моими учениками и представленных в этой книге, относятся к берлинскому периоду, но это не значит, что такие же или похожие задания не выполнялись в Вене, Веймаре, Крефельде и Цюрихе.

В моем «Дневнике», размноженном в 1930 году в берлинской Школе, были помещены многочисленные рисунки и репродукции картин, раскрывающие проблематику формо- и цветообразования, с которой мне пришлось столкнуться как живописцу и педагогу.

Поскольку моя теория цвета была изложена в книге «Искусство цвета», вышедшей в 1961 году, то я касаюсь здесь этих проблем лишь кратко.

Эта книга не предназначена для прямого повторения данных в ней примеров. Ее не надо воспринимать учебным пособием, а иллюстрации механически использовать как тематическую подборку к занятиям. Главное в ней - это мой метод и педагогический подход.

Девизом первой выставки работ моих учеников, открывшейся в 1918 году, были слова Лао Цзы:

Тридцать спиц соединены одной осью,
но именно пустота между ними
составляет суть колеса.
Горшок лепят из глины,
но именно пустота в нем
составляет суть горшка.
Дом строится
из стен с окнами и дверями,
но именно пустота в нем
составляет суть дома.
Общий принцип:
материальное — полезно,
нематериальное - суть бытия.

Светлое и темное

В изобразительном искусстве контраст светлого и темного является одним из наиболее выразительных средств создания образа. Прежде всего студенты должны усвоить, что все эффекты контрастов относительны. Линия кажется более длинной или короткой в зависимости от соотношения ее с другой более короткой или длинной линией. В живописной композиции большая темная форма будет казаться еще значительнее, если она контрастирует с маленькой светлой формой. Серый тон представляется то светлым, то темным в зависимости от того, с чем его сравнивают — с более светлым или более темным тоном. Те, кто хотел бы работать на основе контрастов светлого и темного, должны постоянно иметь в виду эту относительность. Контрастные пары следует подбирать так, чтобы они производили задуманное впечатление.

В качестве вводного упражнения при изучении контраста светлого и темного предлагается нарисовать два круга, белый и черный. Студенты быстро понимают, что если окружность нарисована на белом листе бумаги, это еще не значит, что круг белый. Он кажется белым только тогда, когда будет помещен на более или менее темный фон (с. 20).

Студентам важно почувствовать, насколько фон должен быть темнее, чтобы круг казался белым. Они убеждаются, что для этого вполне достаточно даже светлого, сероватого тона.

В этой книге я касаюсь только основных характеристик контраста светлого и темного, взятого в черно-белом варианте. Вопросы контрастов светлого и темного, выдержанных в различных цветовых гаммах, подробно изложены в моем учении о цвете.

Прежде чем заниматься умозрительным конструированием контрастных отношений, студентам нужно предложить такие темы, которые дали бы свободный выход их чувствам и фантазии. Например, для выявления возможностей диалога черного и белого подходит тушь или мягкий уголь, потому что они легко передают даже самые малейшие изменения в нашем ощущении формы.

Упражнением такого рода является постановочная композиция с белыми чашками, черными блюдцами и белым яйцом (с. 21). Можно также рисовать пестрых кур или кошек, белое белье или заснеженный пейзаж с темными пихтами. При этом оказывается, что большинство студентов с трудом различают многочисленные оттенки светлого и темного и тем более затрудняются передать их правильно и дифференцированно. Для того чтобы дойти до совершенства в их восприятии и передаче, следует построить шкалу с градациями от светлого к темному. Благодаря таким упражнениям тона становятся определеннее и восприятие их обостряется. Эти тона не следует разделять ни белыми, ни черными линиями, каждый из них должен следовать непосредственно друг за другом. Я заметил, что наиболее сосредоточенные и одаренные от природы студенты способны различать до 44-х градаций черного и белого. Гармония светлого и темного может быть достигнута с помощью либо одинаковых, либо разных по размеру и пропорциям частей композиции.

При компоновке сочетаний темного и светлого становится видно, что важны не только отдельные различия в светлоте, но и общее тональное созвучие всей работы. Нас. 22 показано упражнение, сложность которого заключается в том, чтобы тональная насыщенность прямоугольников разных размеров была также различной. Это задание требует от студентов особого внимания к общему тональному решению композиции.

Чтобы развить восприятие различных тональных оттенков очень полезно анализировать картины известных мастеров прошлого. На с. 23 приведен пример подобного тонального анализа картины Гойи. Квадраты, на которые поделена вся ее композиция, позволяют студентам самым внимательным образом оценить тональную характеристику каждой ее части.

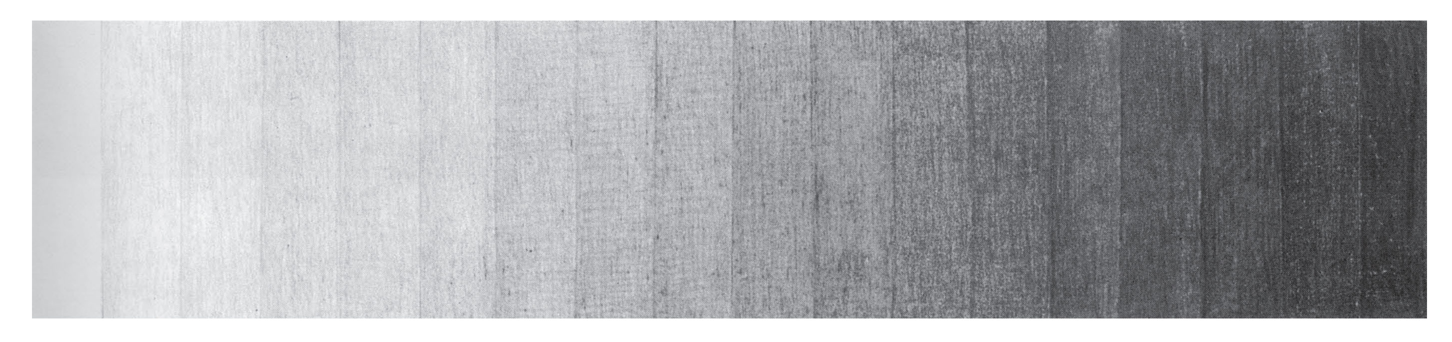
Контрасты светлого и темного служат средством передачи как соотношений света и тени, так и пластики форм. Они много значат и для этюдов с натуры. Нужно помнить, что композиции, построенные в основном на соотношении светлого и темного, никогда не подчеркивают контура, так как размеры и сочетание мазков и пятен определяются исключительно интенсивностью силы светлого и темного. Эффект от светлых и темных мазков и пятен совсем иной, чем от контурных линий.

На светлом фоне могут быть выразительны темные формы, а на темном фоне — светлые. Но иногда в картине светлый и темный планы сосуществуют рядом друг с другом. Тогда в светлый фон можно вводить темные тона, а в темный - светлые. Такой прием называется приемом смещения.

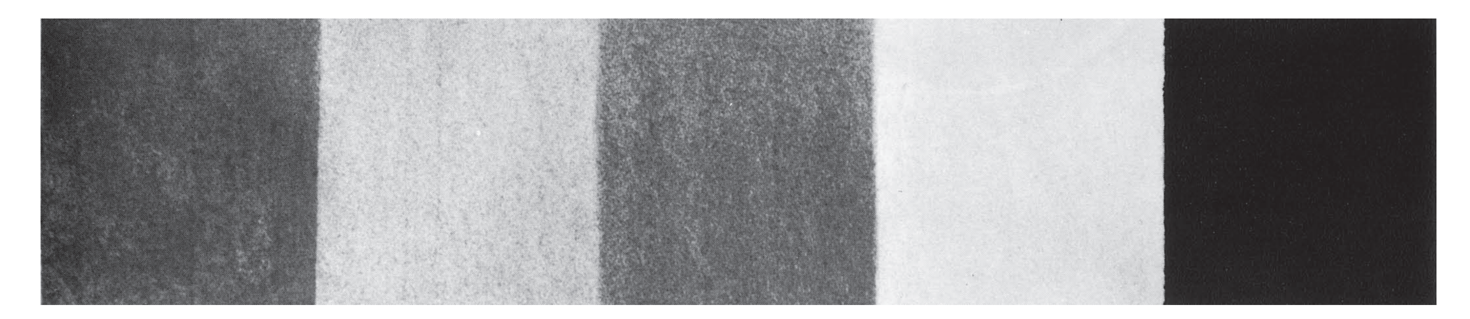
Для развития у студентов восприятия оттенков тона, я попросил их составить композицию из ничего не изображающих произвольных пятен, выдержанных в разных тонах. Когда стали сравнивать работы между собой, студенты без труда определили, какие решения удались, а какие не очень.

Чтобы понять, как можно выразить свои эмоциональные переживания через тональные характеристики изображения, важно было дать задания, которые студенты могли выполнить, дав выход своей фантазии. Темами таких заданий были: «Дерево, покрытое изморозью» (с. 29), «Шторм», «Сумерки», «Под фонарем».

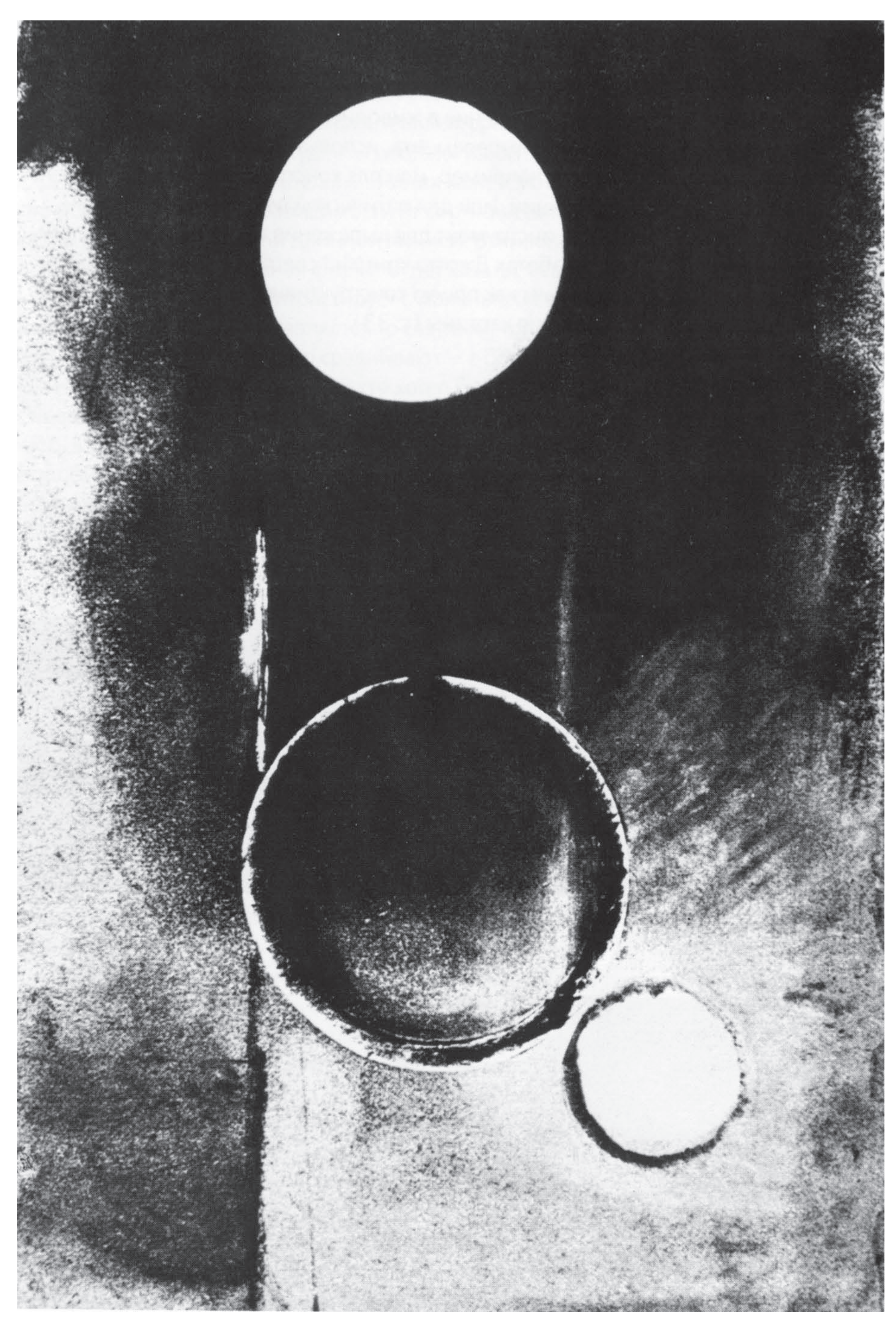
Анализ соотношений светлого и темного, их композиционных возможностей в работах старых и новых мастеров помогает понять принципы использования светлого и темного и их значения в живописи. Каждый художник, исходя из своего темперамента, использует контраст светлого и темного, например, или для конструктивного построения композиции, или для оптической передачи света и тени, или как инструмент для выражения тончайших ощущений. Так, в работах Джотто контраст светлого и темного использовался им как прием конструктивного архитектонического построения картины.



Шкала тональнойрастяжки от белого к черному



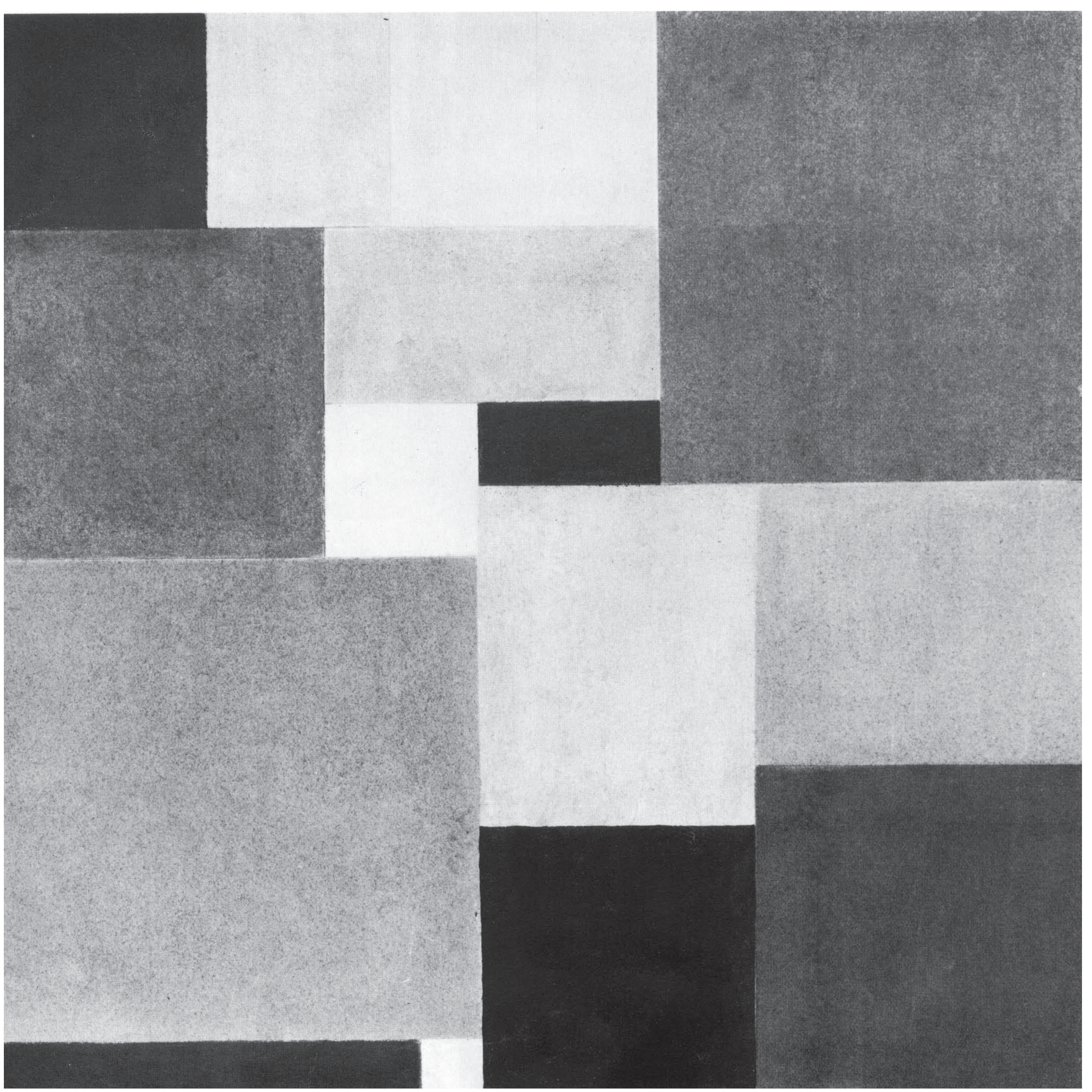
Созвучие светлого и темного



Белые и черные круги.
Ф. Дикер, Веймар. 1919



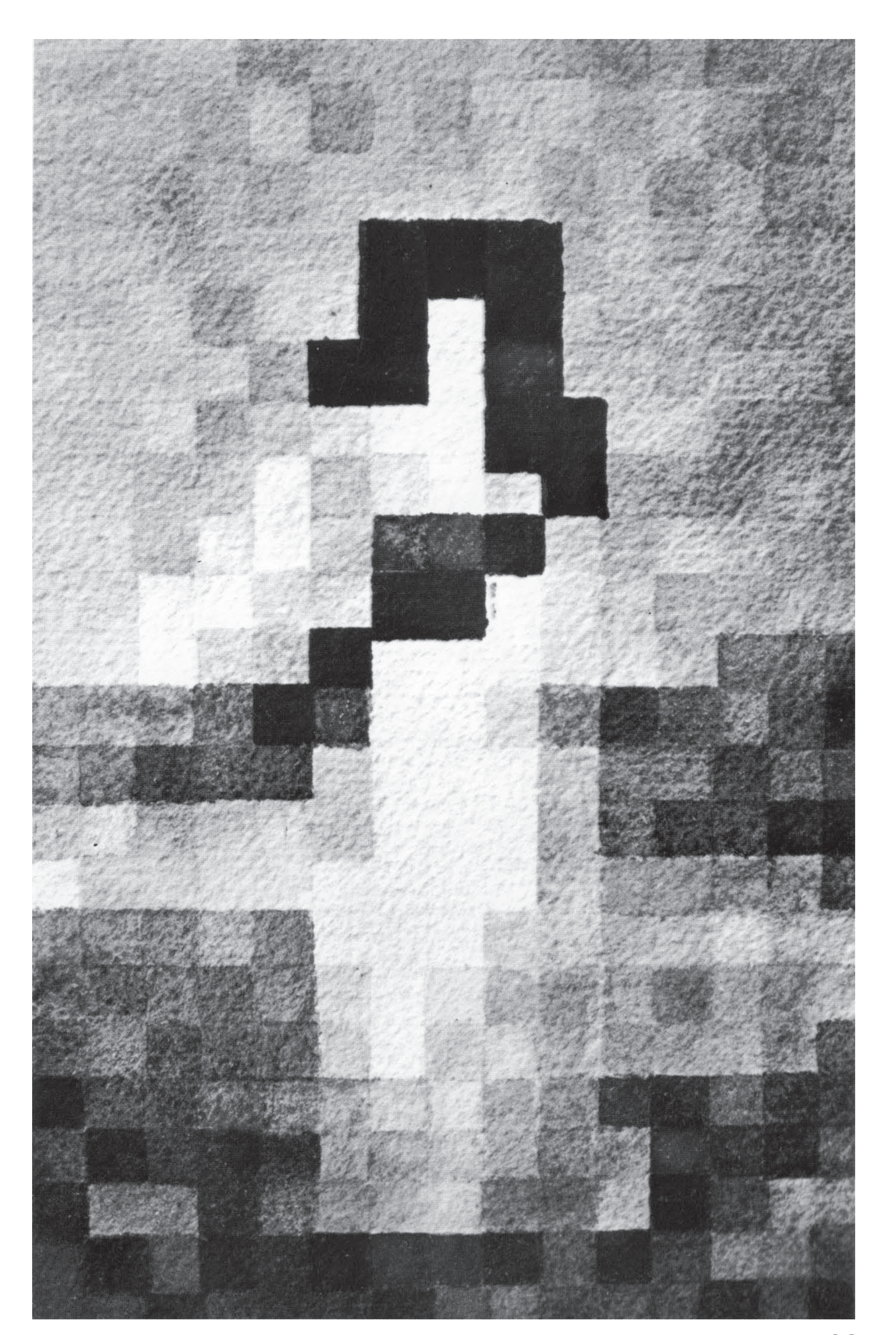
Белые чашки, черные блюдца и белое яйцо.
Л.Мюллер, Берлин 1931

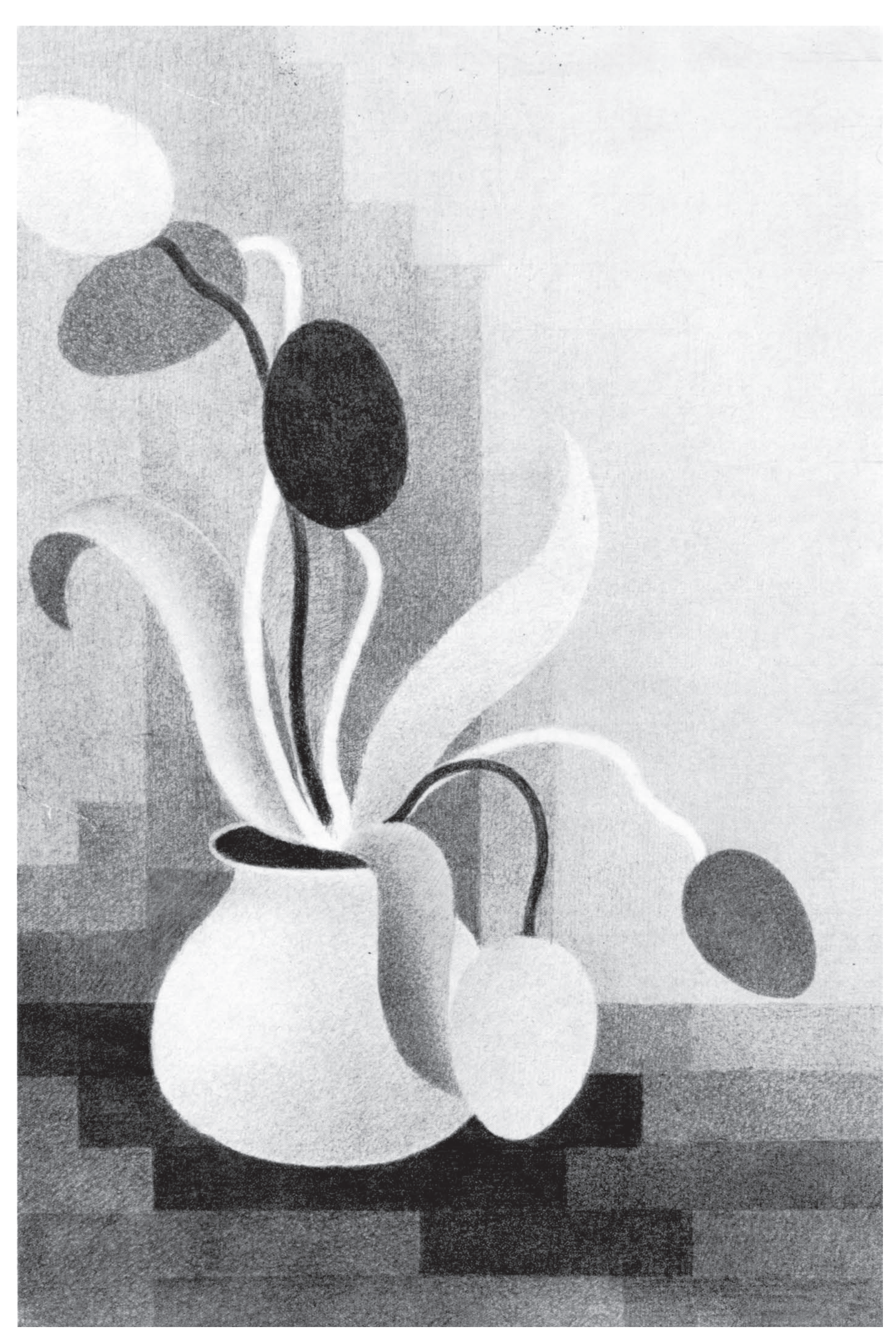


с. 22
Уравновешенная композиция из плоскостей, различных по размеру и тону

с. 23
Анализ сочетания
светлого и темного
в картине Гойи.
Работа студента Мочнея,
Берлин. 1930

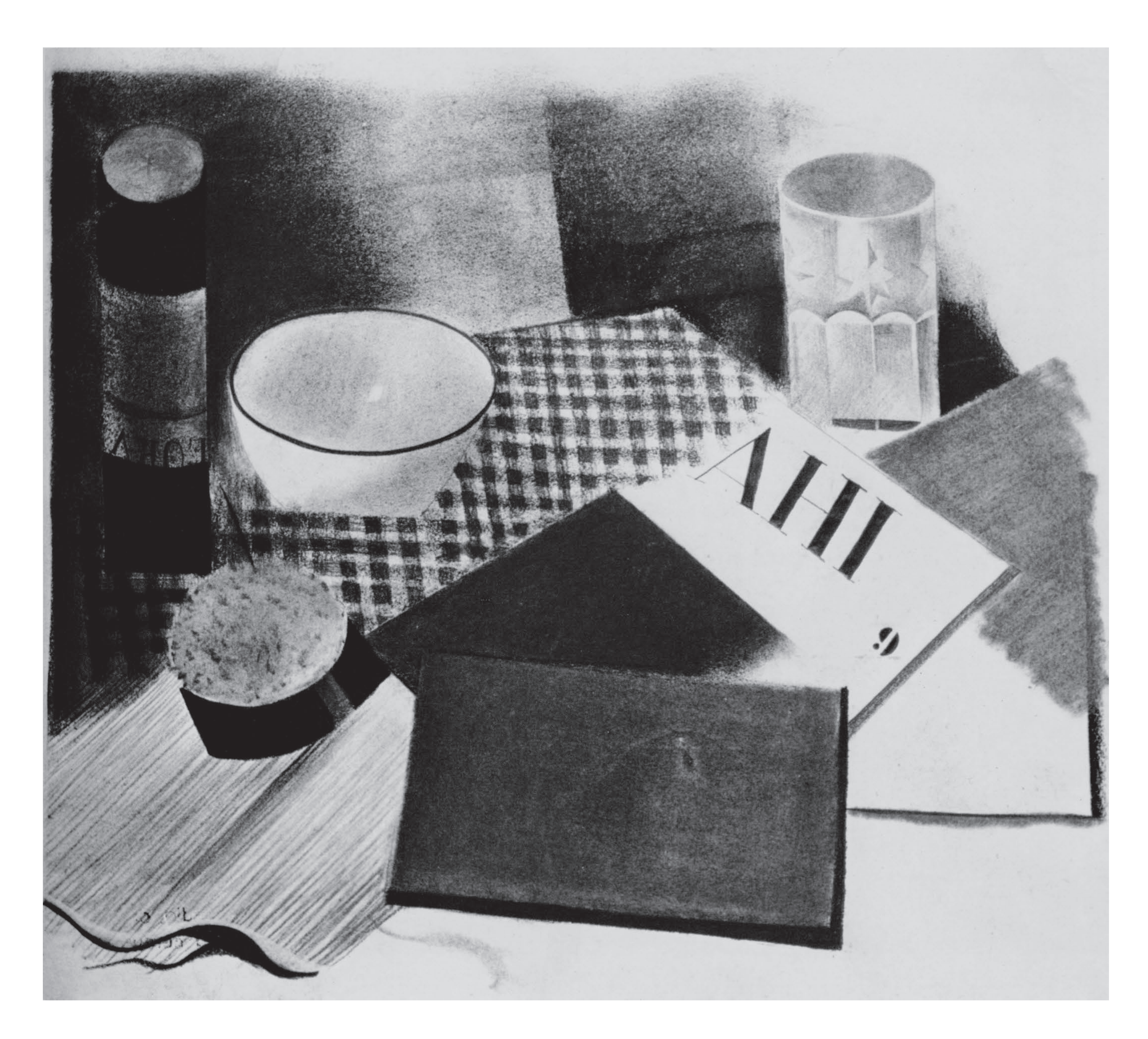
Геометризованная интерпретация картины Гойи «Герцогиня Альба», переданная в градациях черно-серо-белого заставляет студентов тщательно анализировать всю плоскость картины и отойти от передачи предметных форм. Предельное упрощение изображения концентрирует их внимание только на тональных отношениях.





Натюрморт, схематично решенный на основе отношений светлого и темного

Соотношения светлого и темного в этюдах с натуры. Для упражнений даются наиболее простые по виду предметы. Студенты могут составить натюрморт по своему усмотрению. Задача состоит в том, чтобы цветовые отношения перевести в черно-белые. Поначалу, чтобы научиться точнее передавать тональные отношения и характер форм, следует отказаться от моделирования объемов.



Натюрморт, решенный
на градациях светлого и темного
Е.Боймер, Берлин. 1928





с. 26
Рисунок соцветия с четким разделением тонов
С.Баумейстер, Берлин. 1931

с. 27
Черно-белое изображение лошадей.
Упражнение на соотношение светлого и темного.
Объемные формы контрастируют с линейным
рисунком. Б. фон Грефе, Берлин. 1929



Наперстянка.

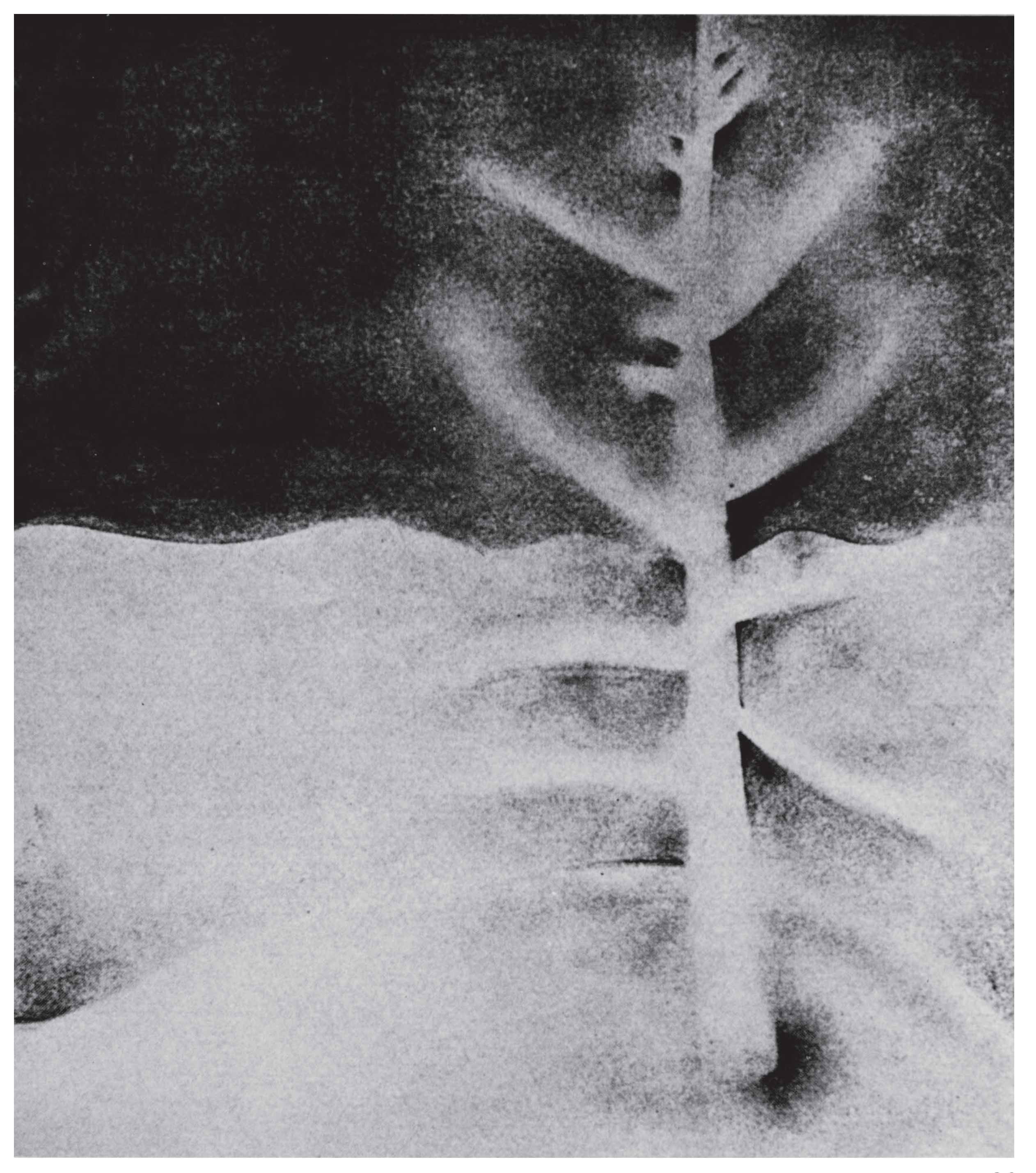
Е.Анбеланг, Вена. 1918

Задание на композицию с переходом светлого пятна в темный фон и темного в светлый. Отдельные пятна лишены контурной проработки.

с.29

Дерево, покрытое изморозью.
П.Шмидт, Берлин. 1928

При изображении дерева, покрытого изморозью, ставилась задача подчеркнуть выразительные возможности сочетания светлого и темного.





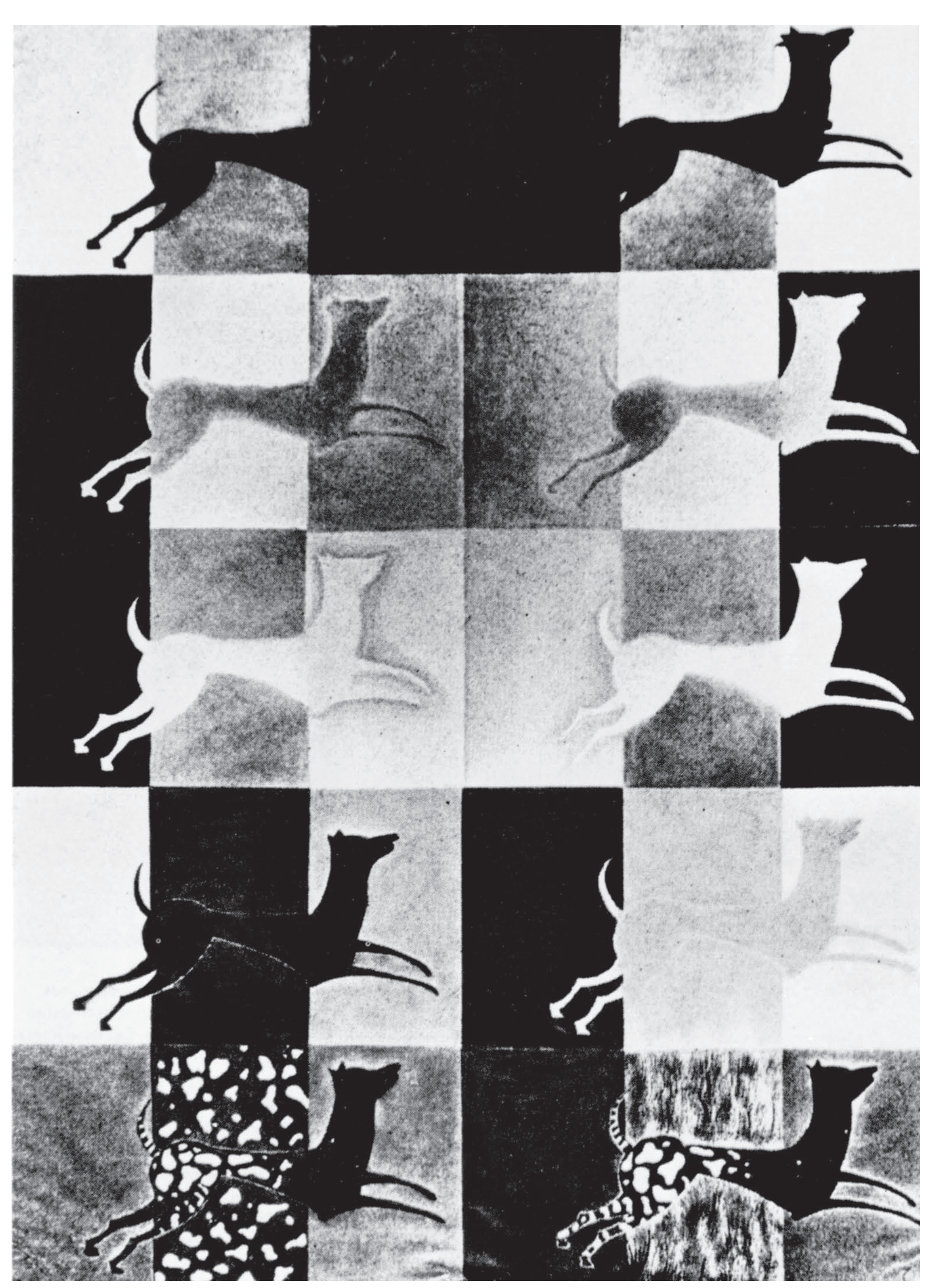
Упражнение на модуляцию светлого и темного.
Р.Оельце, Берлин. 1926



Прогулка. И.Хиршлаф, Берлин. 1929

Свободная композиция на тему «Прогулка» дана как итоговое домашнее задание после изучения в течение месяца соотношений светлого и темного. Светлое и темное, крупные и мелкие пятна вступают в живое взаимодействие и превращают заданную тему в веселую игру.

В конце каждого месяца студенты по своему желанию выполняли контрольные задания, выбирая самые различные темы. Редко кто из студентов этого не делал. Обсуждение этих работ было одним из важных моментов обучения, потому что речь шла в основном о достижении выразительности форм. Студенты могли сравнивать свои работы и творческие возможности, объективно оценивая свои успехи.



Прыгающая собака.
А.Резе, Берлин. 1929

Изображение прыгающей собаки дано как исследование соотношения светлого и темного. Одинаковые тона объединяют, разные — отталкивают. Белую собаку белый фон притягивает, а черный -выталкивает, она может выпрыгнуть из него. Черная собака не в состоянии прыгнуть, если сзади нее сдерживающий черный фон, а спереди — отпугивающий белый.



Анализ построения композиции Джотто «Благовещение святой Анны». Коллаж. М.Тери-Адлер, Вена. 1918

Композиция Джотто представлена элементарно простым способом через контраст светлого и темного. Осознанное использование Джотто контраста светлого и темного в построении композиции очевидно. Благодаря этому ему удалось передать мистический характер сцены благовещения.

Цвет

Простая ясная формулировка заданий, которые я ставил перед студентами, была основным принципом моей преподавательской деятельности.

При изучении цвета я не касался никаких чисто формальных проблем. Первое задание обычно состояло в том, чтобы расположить цветовые пятна рядом или перекрывая друг друга. Как правило, студенты начинали с того, что рисовали абрисы будущих пятен и затем раскрашивали их. Характерно, что внимание было сосредоточено на форме, а не на цвете. Чтобы при изучении цветовой гармонии освободиться от воздействия формы, я стал использовать оптимальную для большинства упражнений сетку шахматной доски уже в 1917 году.

Только живопись дает возможность в полной мере постичь тайны цвета. Наблюдательность и умение чувствовать цвет начинают развиваться уже тогда, когда студенты только приступают к смешиванию красок и пробуют найти цвет, близкий природным цветовым оттенкам или специально поставленным цветовым задачам.

Основу моей теории цвета составляет конструкция две-надцатичастного цветового круга. Его построение начинается стрех первичных цветов: желтого, синего, красного. По отношению к этим основным цветам важно знать, что желтый цвет не должен тяготеть ни к желто-зеленому, ни к оранжевому; синий цвет — ни к сине-зеленому, ни к сине-красному; красный цвет — ни к красно-оранжевому, ни к сине-фиолетовому.

Все три основных цвета должны быть четко определенными. Двенадцатичастный цветовой круг строится так: в угловых частях равностороннего треугольника последовательно размещаются три основных цвета. Затем появляются цвета второго ряда — оранжевый, фиолетовый и зеленый, полученные в результате смешения каждого основного цвета с каждым близлежащим, как это показано на иллюстрации. Все эти шесть цветов соприкасаются с внешним цветовым кольцом, в который включаются еще шесть связывающих их промежуточных цветов, — и возникает двенадцатичастный цветовой круг.

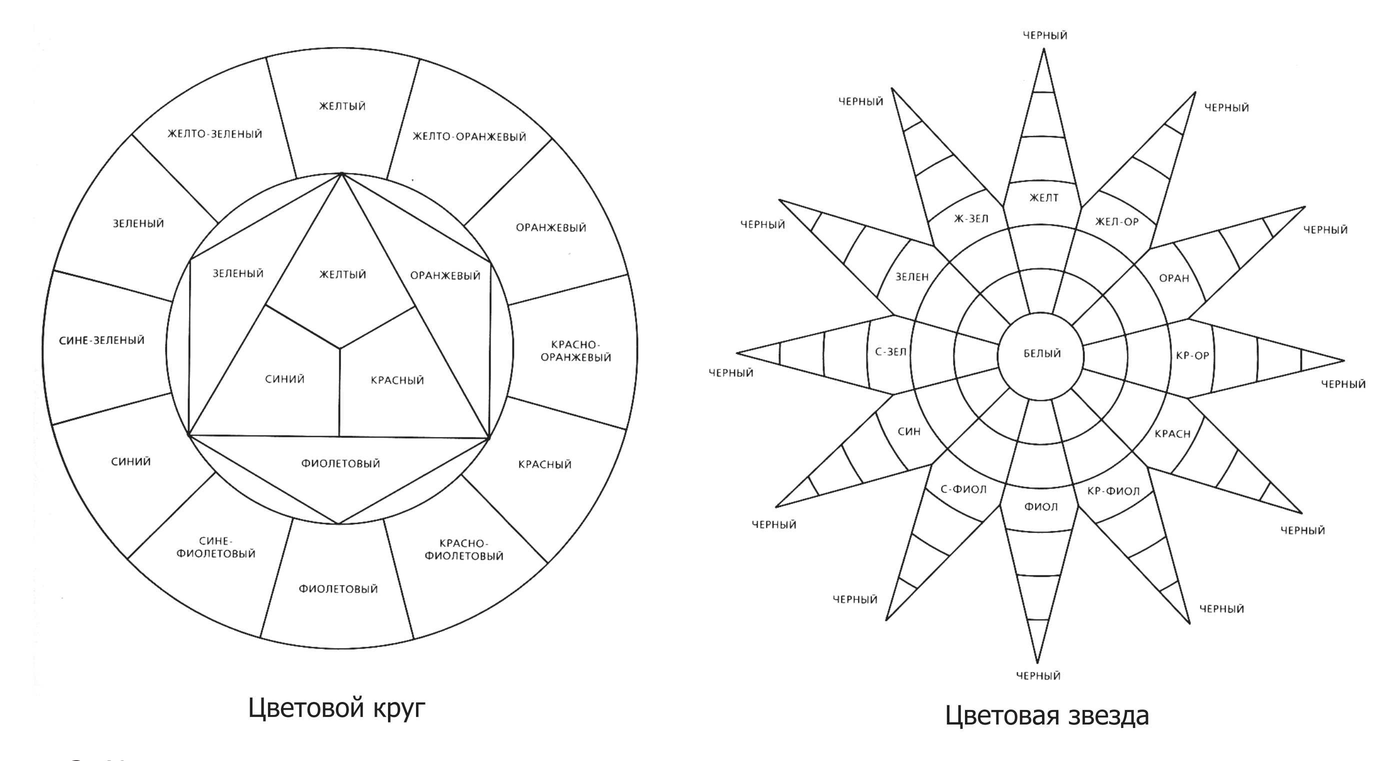
Существует семь типов цветовых контрастов:

1. Контраст по цвету.

Он возникает в случае произвольного сопоставления чистых цветов. Использование черного и белого может сделать его более выразительным и ярким.

2. Контраст светлого и темного.

Он основан на использовании цветов различной светлоты и тоновых градаций цвета. Все цвета могут быть осветлены белым или затемнены черным. Для каждого цвета должна быть изготовлена своя тоновая шкала, подобная той, которая дана на с. 19.



Цветовой круг Цветовая звезда

3. Контраст холодного и теплого.

Наибольший эффект такого контраста достигается с красно-оранжевыми и сине-зелеными цветами. Все остальные цвета кажутся холодными или теплыми в зависимости от их сравнения с более холодными или более теплыми.

4. Контраст дополнительных цветов.

В моем цветовом круге дополнительные цвета размещены друг против друга. Если дополнительные цвета смешать между собой, получится нейтральный серый цвет. Когда дополнительные цвета находятся рядом, это усиливает их яркость, а если смешиваются, то это, наоборот, приглушает их вплоть до серо-черного цвета.

5. Симультанный контраст.

Его эффект основан на законах дополнительных цветов, согласно которому каждый чистый цвет физиологически требует противоположного ему цвета. Если такого цвета нет, глаз симультанно воспроизводит ощущение необходимого дополнительного цвета.

6. Контраст по насыщенности.

Он заключается в противопоставлении насыщенных и блеклых цветов и может быть

превращен в нечто мрачное за счет черного, белого, серого или любого дополнительного цвета.

7. Контраст по площади цветового пятна.

Он возникает при противопоставлении цветовых поверхностей разной величины.

Цвет надо изучать по возможности всеохватывающе. Поэтому важно понять и порядок расположения цветов в цветовом круге, и систему общих цветовых созвучий.

Цветовая звезда, которая является проекцией на плоскость цветового шара, имеет градации всех двенадцати цветов в растяжке от черного к белому и дает хорошее представление о том, как строятся оттенки цвета. Цветовая звезда была разработана мною в 1920 году и стала основой моего курса по теории цвета в Баухаузе.

После общего ознакомления с системой цветовых контрастов и выполнения композиций по их изучению студентам надо предложить упражнения, где они могли бы в полном объеме ощутить выразительные возможности цветового ряда и цветовых контрастов. Темами таких упражнений могут быть «ночь», «крещение», «похороны», «ярмарочная площадь» или «времена года». В результате студенты начинают понимать, что для каждой темы надо искать свое цветовое решение и что только одного вкуса недостаточно для объективно правильного цветового выбора.

Мир цвета надо постигать при помощи кисти и красок и учиться понимать логику цветовых решений на примере работ других художников. В данной книге я лишь чрезвычайно кратко знакомлю со своей теорией цвета, которой специально посвящена другая моя книга «Искусство цвета». Там я рассматриваю контрасты самого разного характера и их применение, сопровождая все это многочисленными упражнениями и анализом воспроизведенных в книге произведений всемирно известных художников.

Материал и текстура*

В моем форкурсе в Баухаузе большое значение придавалось упражнениям с материалами и текстурами. Прежде всего составлялся длинный список материалов, куда входили дерево, стекло, пряжа, древесная кора, мех, металл и камень. Затем я просил студентов записать зрительные и осязательные ощущения, которые вызывают у них эти материалы. Но одних слов было мало, надо было научиться воспринимать и передавать их характер. Контрасты гладкого — шершавого, твердого — мягкого, легкого — тяжелого надо было не только уметь видеть, но и уметь прочувствовать. Я всегда считал особенно ценным именно чувственное осмысление наиболее характерных особенностей любых вещей.

Как-то раз мне пришлось выступать перед архитекторами, живописцами и преподавателями и знакомить их с моим форкурсом в Баухаузе. Я предложил им для начала нарисовать натюрморт. На белой тарелке лежали два желтых лимона, а рядом книга в зеленой обложке. Присутствующие почти оскорбились простотой задания. Несколькими штрихами они наметили контуры предметов и стали смотреть вопросительно, не сомневаясь, что я начну углубляться в проблемы геометрии форм. Не говоря ни слова, я взял лимон, разрезал его, дал всем по дольке и спросил: «А эта суть лимона в ваших рисунках есть?» Ответом были кисло-сладкие улыбки, и каждый из них начал по-новому изучать натю-рмортную постановку.

Для определения особенностей тактильного восприятия различных структур у меня в Баухаузе была заготовлена целая коллекция образцов различных материалов, которые студенты должны были ощупывать с закрытыми глазами. Когда их тактильные ощущения заметно улучшались, я предлагал им делать коллажи из контрастных материалов. В результате возникали совершенно фантастические работы, имевшие эффект чего-то абсолютно нового (с. 40, 41).

Выполняя упражнения, студенты лихорадочно занялись собирательством. Они перерывали комоды бережливых бабушек, рылись на кухнях и в погребах, прочесывали ремесленные мастерские и свалки возле заводов и стройплощадок. Они погружались в абсолютно новую среду грубых кусков древесины и древесных опилок, стальной стружки, мотков проволоки и веревок, полированного дерева и овечьей шерсти, перьев, стекла, фольги, всяческих решеток и переплетений, кожи, меха и блестящих консервных банок. Они развивали в себе мануальные способности ощущать материал рукой и обнаруживать новые текстуры (с. 43, 45). У них началось увлечение самоделками и пробудилось чувство первооткрывателей неисчерпаемого богатства различных текстур и их сочетаний. Студенты замечали, что дерево может быть волокнистым, сухим, грубым, гладким или с бороздками, а металл

---

* В книге Иттена понятие текстуры имеет широкий смысл и включает в себя понятие фактуры, структуры материала, его тактильных характеристик и непосредственно текстуры. (Прим.пер.).

- твердым, тяжелым, блестящим или матовым, и начинали искать способы, как передать все это в рисунке (с. 37, 44). Для будущих архитекторов, прикладников, фотографов, графиков и промышленных дизайнеров такие занятие имели громадное значение.

Будущие художники по текстилю находили в разных сортах пряжи, способах переплетения и технологии обработки тканей широкое поле для экспериментирования. Для всех, кто так или иначе связан с текстилем, развитие чувства осязания особенно важно. Поэтому я наметил программу ознакомления с текстурами и их контрастами даже для продавцов тканей, технологов и менеджеров.

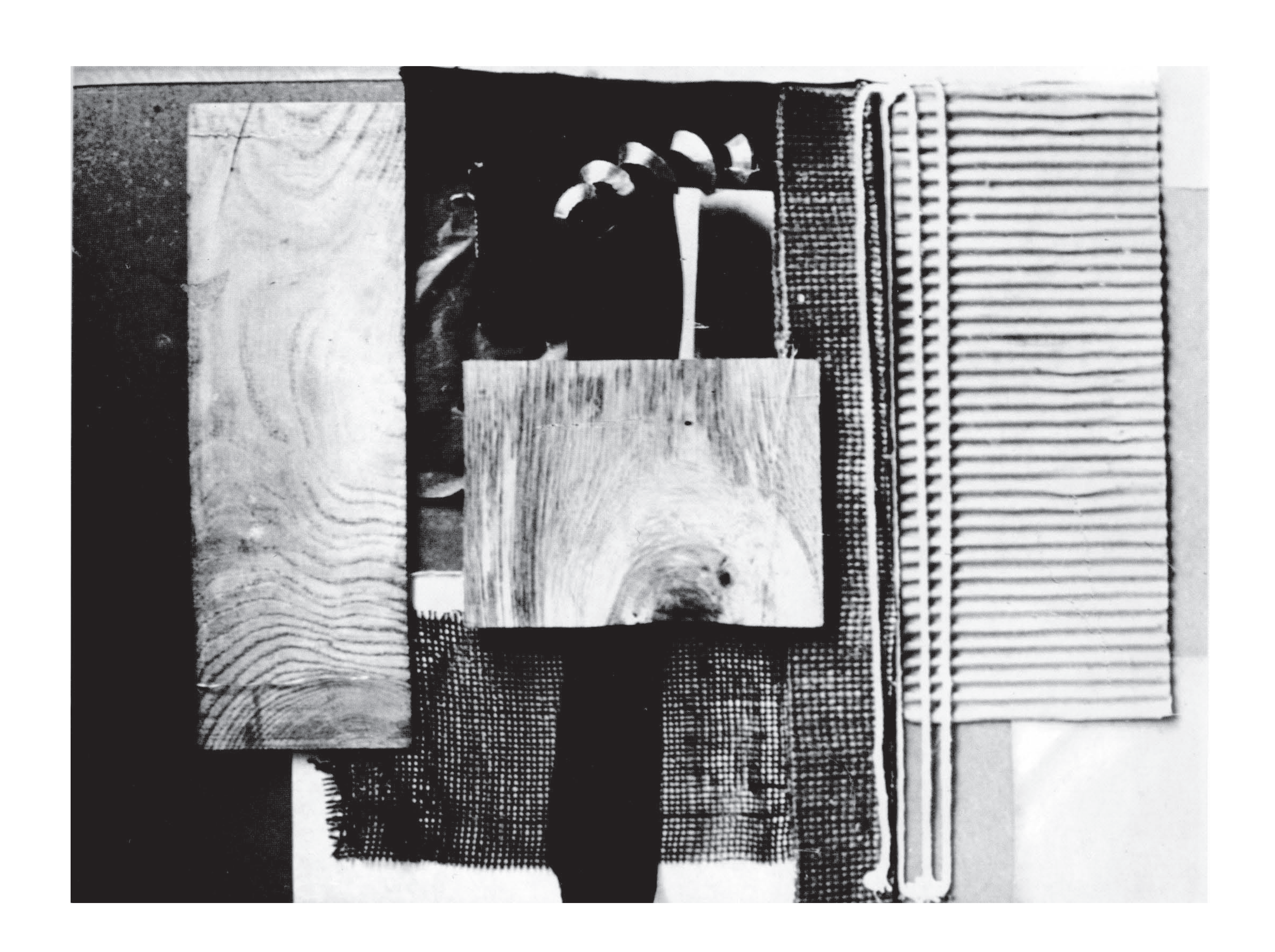
В Текстильном училище в Крефельде изучение текстур проводилось на маленьких ручных ткацких станках. На них без эскизов студенты делали домотканые коврики, неожиданно сочетая самые разные материалы и пряжу. Затем мы думали об использовании этого опыта и в индустриальном производстве. Поиск новых художественных и технологических приемов проводился также и в технике набойки.

Мы осваивали печать по ткани матовыми, лаковыми, золотыми и люминесцентными красками. В задачу набойной мастерской не входило подражание промышленному производству или создание большого разнообразия узоров. Речь шла только о развитии у студентов творческого подхода к работе, поскольку для дизайнера, которому приходится почти каждый день создавать новые рисунки, это просто необходимо.

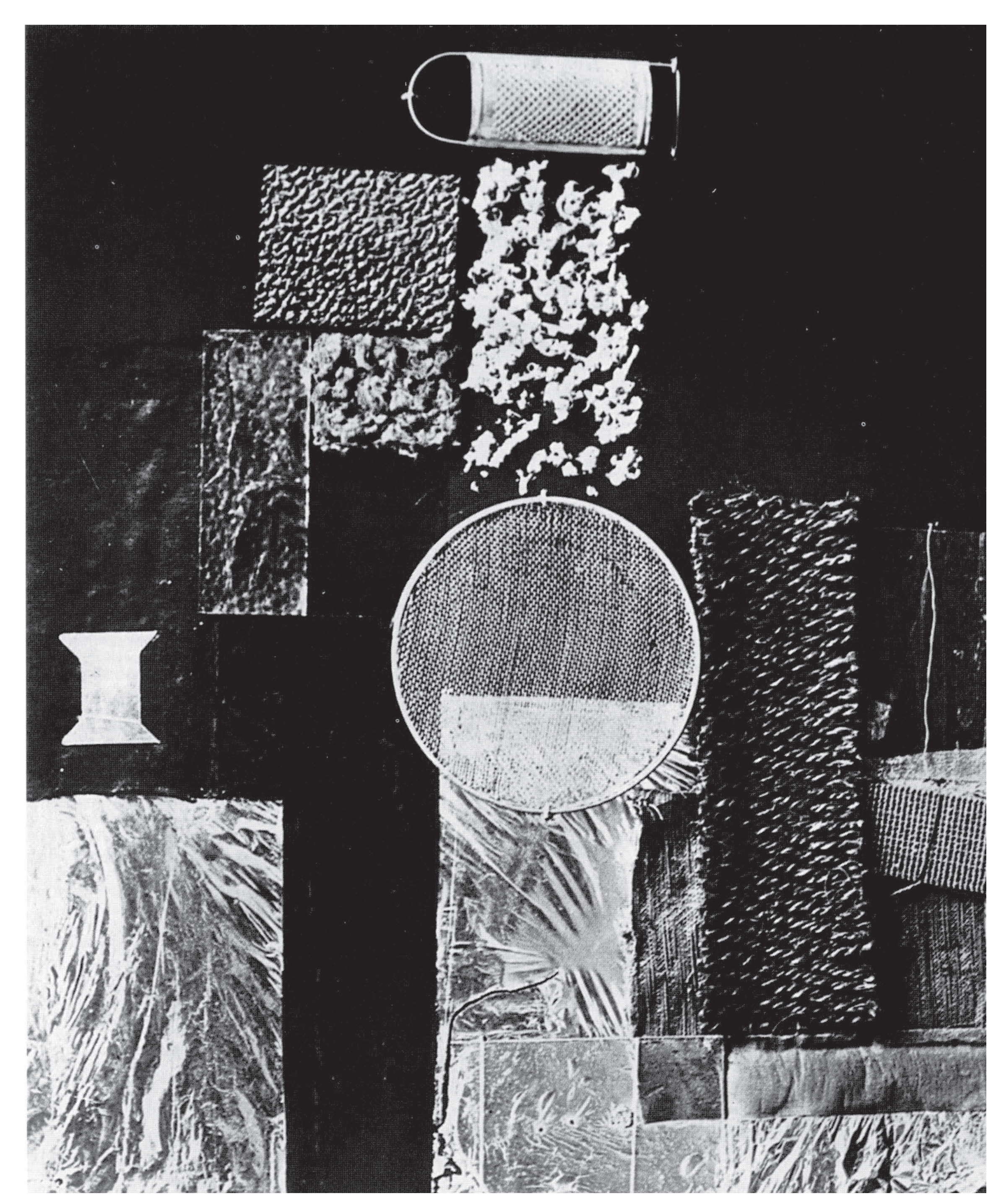
Для развития восприятия самых разных качеств материалов студенты должны были рассматривать, ощупывать и запоминать, как выглядят дерево, кора или мех, до тех пор, пока не смогут нарисовать их по памяти, не имея перед собой образца и опираясь только на свои ощущения (с. 44, 45). Подобный способ изучения предмета, основанный на личных наблюдениях и переживаниях, исключает в рисунке только подражание природе, развивая умение интерпретировать увиденное. Созданные таким образом рисунки выглядят живыми и убедительными.

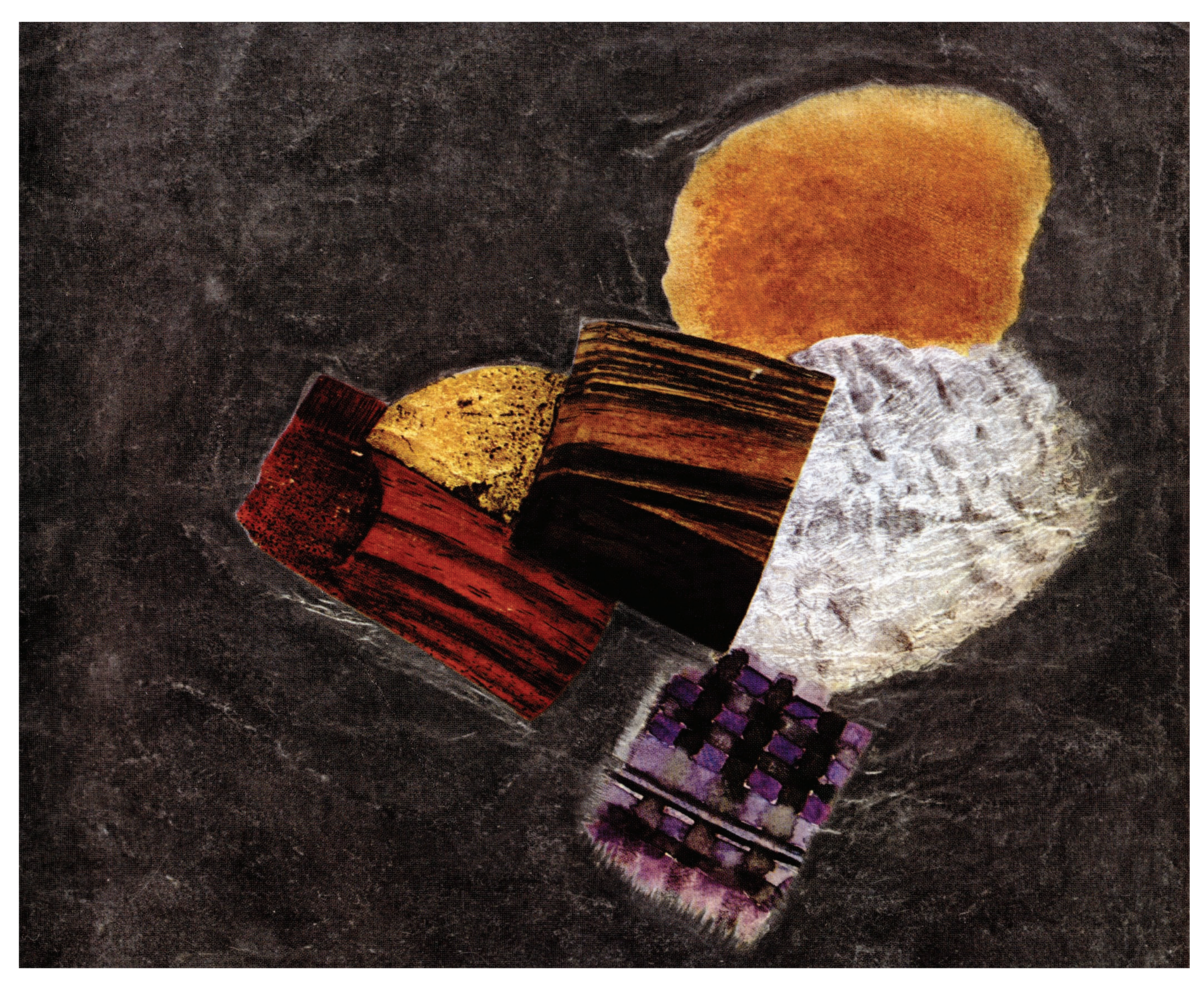
Работа с текстурами учила студентов передавать видимое окружение через его текстурные характеристики, которые они научились ощущать благодаря нашим упражнениям. Похожие друг на друга предметы начинали приобретать свой индивидуальный текстурный характер. Возникали совершенно новые способы изображать такие темы, как вокзал, рынок, толпа людей, большой город (с. 52, 54, 55, 56).

Фотография также является важнейшим изобразительным средством, помогающим расширить восприятие натуры. Фотомонтаж дает возможность получить калейдоскопическое множество новых текстур. Дома, мосты, бочки с гудроном, детали станков служат необыкновенным материалом для комбинационных игр с текстурами. Необозримые возможности открывает и микрофотография.



Коллаж из различных материалов. Е.Боймер, Берлин. 1927

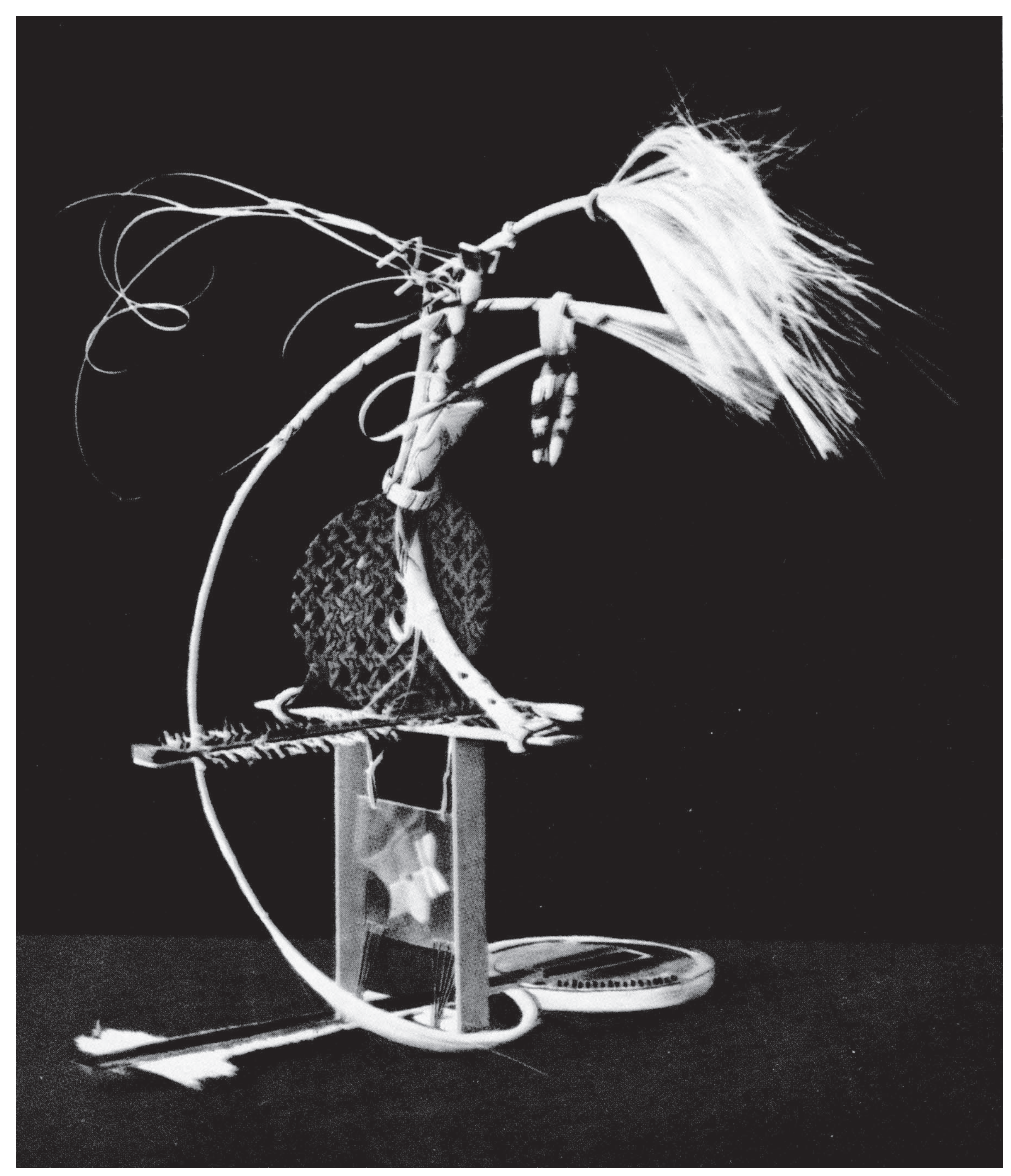




с.40
Контрастные проявление текстур различных материалов. Веймар. 1920

с.41
Живописная интерпретация текстур. М.Бронштейн, Веймар. 1920

Коллажи из различных материалов и объемные рельефные композиции, основанные на контрастах гладкого-шершавого, тусклого—блестящего, прозрачного—матового развивают внимательность к текстурам и их визуальной и тактильной выразительности. Графическое или живописное воспроизведение подобных текстур обостряет наблюдательность и чувство материала.

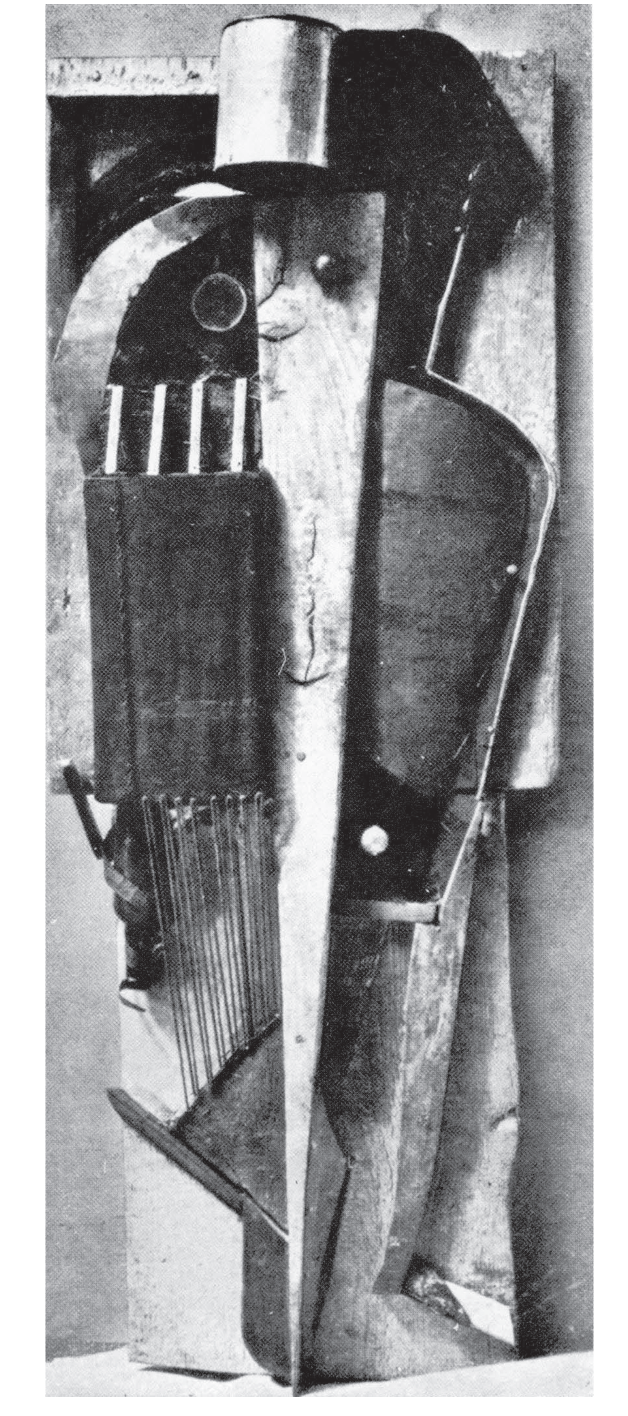


с. 42
Объемно-пространственная композиция.
М.Бронштейн, Веймар. 1921

Объемно-пространственная композиция из различных по текстуре материалов создает впечатление целостной формы благодаря дифференцированному, ритмично напряженному движению.

с. 43
Задание на объемную композицию.
В.Херцгер, Веймар. 1922

В объемной композиции высотой 1 20 см, выполненной из различных материалов, основной эффект композиции строится на контрастах треугольника, прямоугольника, круга, цилиндра, точки и линии. Различия текстур играют вторичную роль.





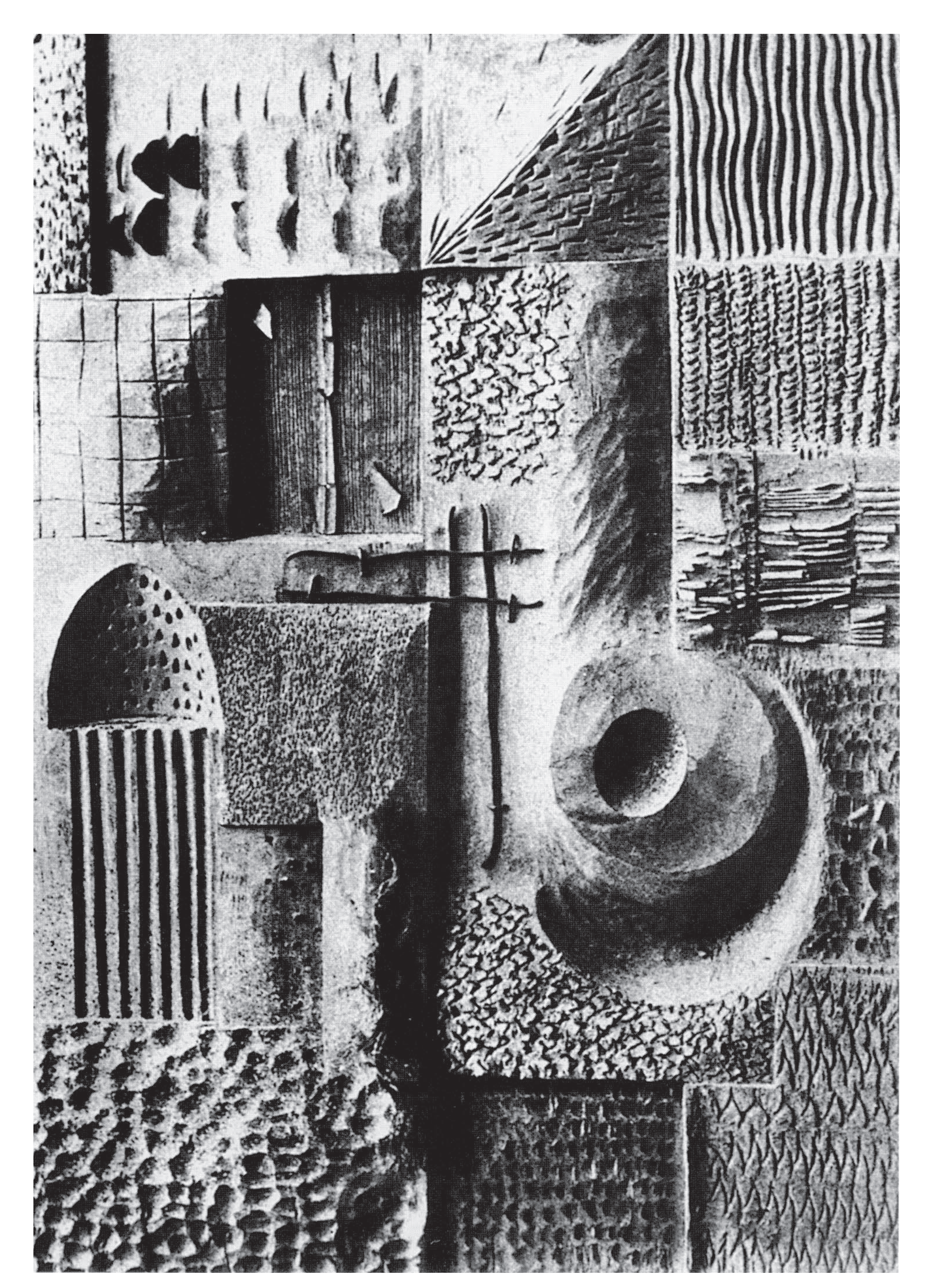
С. 44

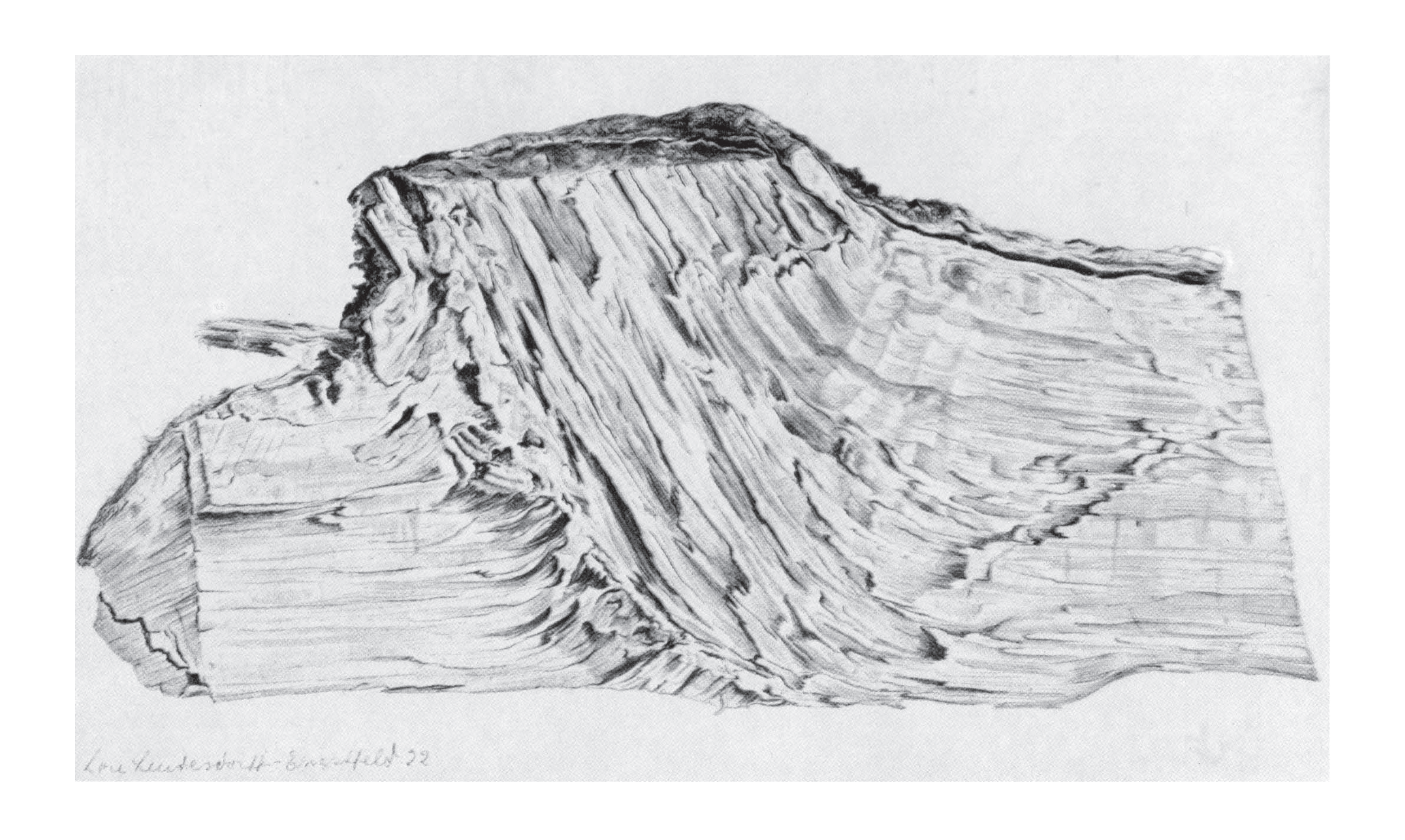
Композиция из квадратов с изображением различных текстур.
Э.Хазбах, Берлин. 1927

с. 45

Текстуры, полученные при резьбе по дереву.
Х.Буссе, Веймар. 1922

Перед будущим скульптором по дереву была поставлена задача исследовать возможности материала и инструментов. Студент должен был с помощью различных стамесок создать на деревянной поверхности разнообразные текстуры, не стесняя себя рамками изобразительных форм.

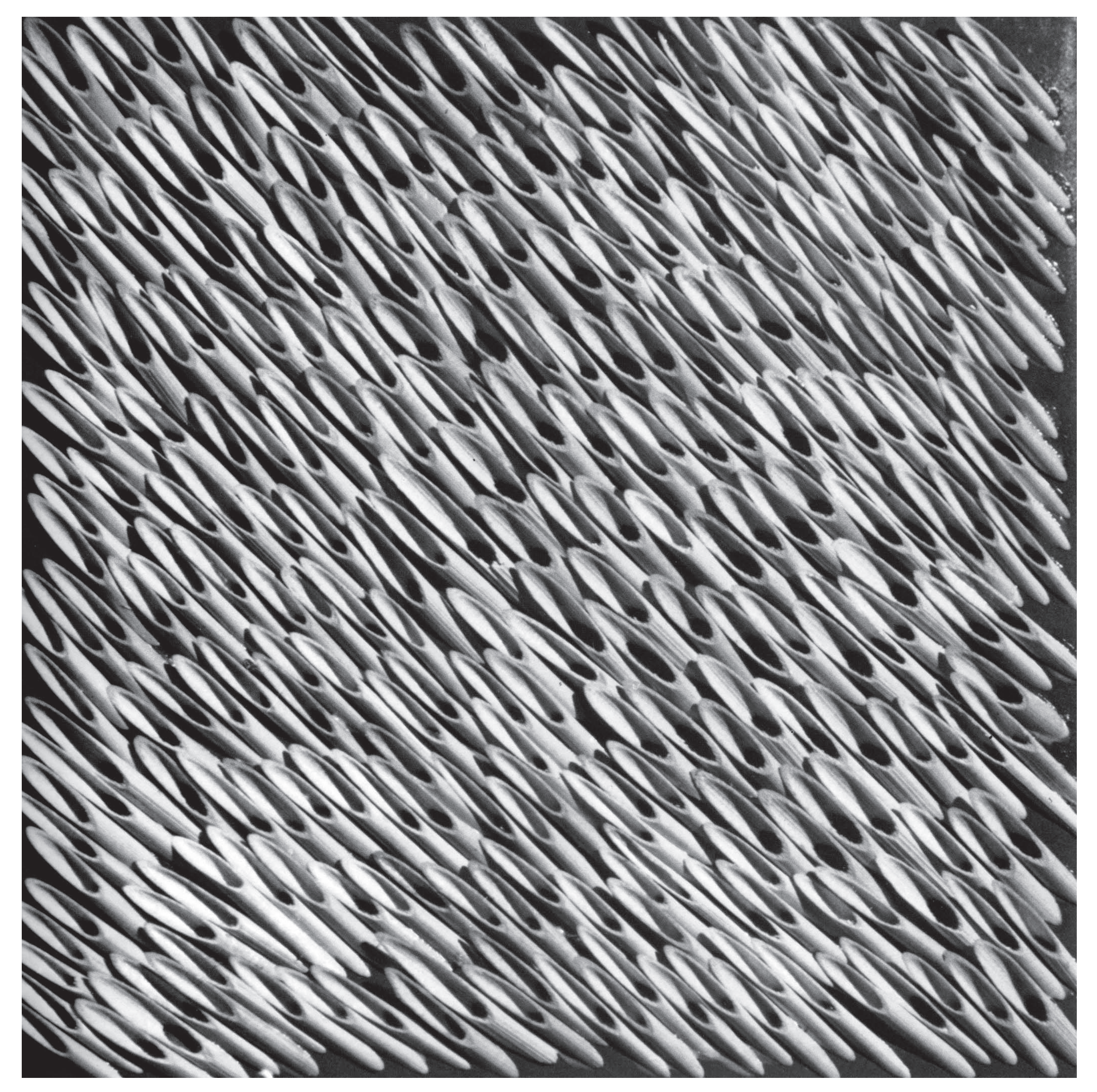


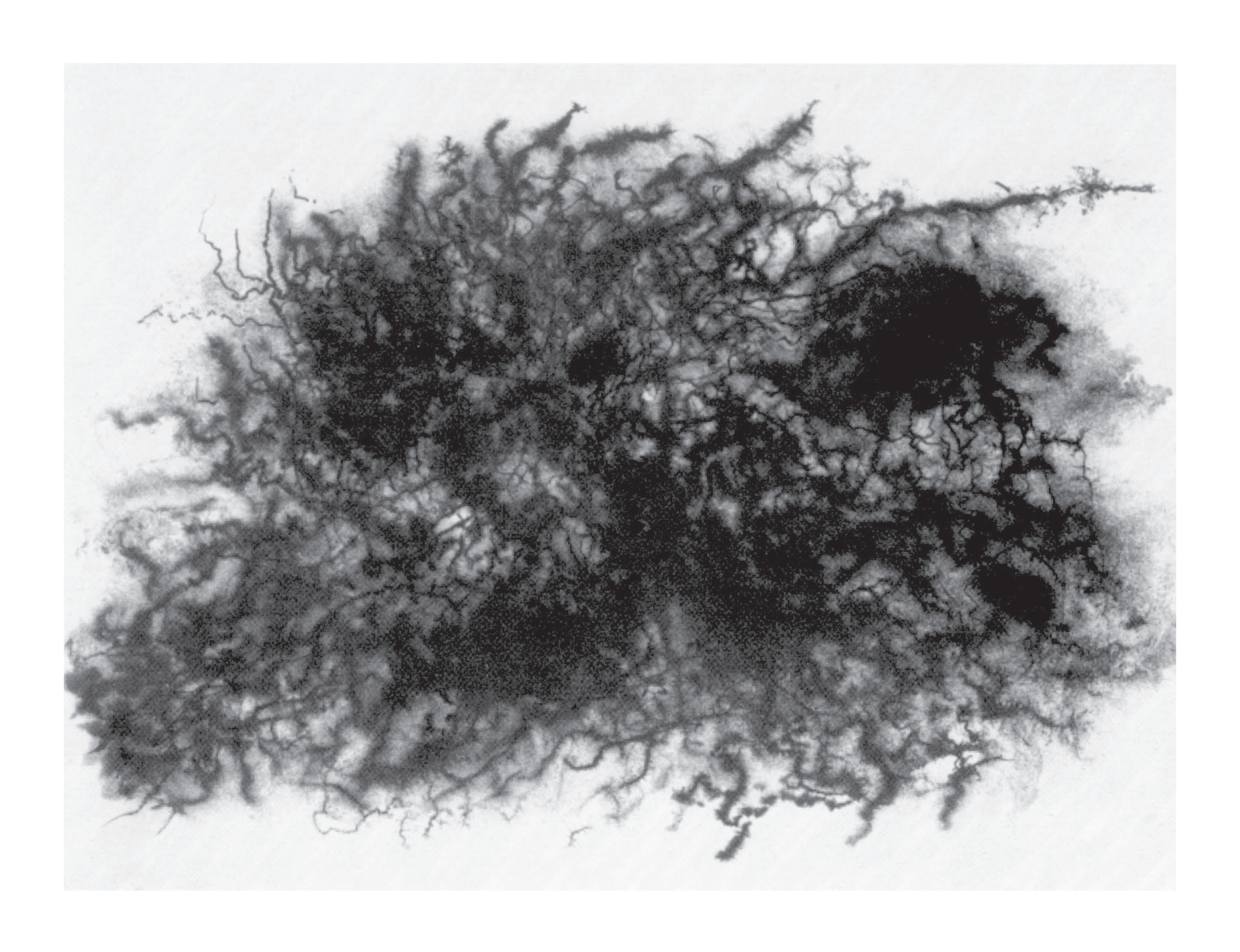


Кусок дерева, изображенный по памяти.
Л.Лейдесдорф-Энгстфельд, Веймар. 1922

Графическое изображение и точная передача текауры различных материалов: дерева, коры, стекла и меха развивают наблюдательность и раскрывают возможности восприятия. Эти рисунки особенно сильны и убедительны, когда сделаны по памяти, следуя внутренним импульсам в ощущении материалов.

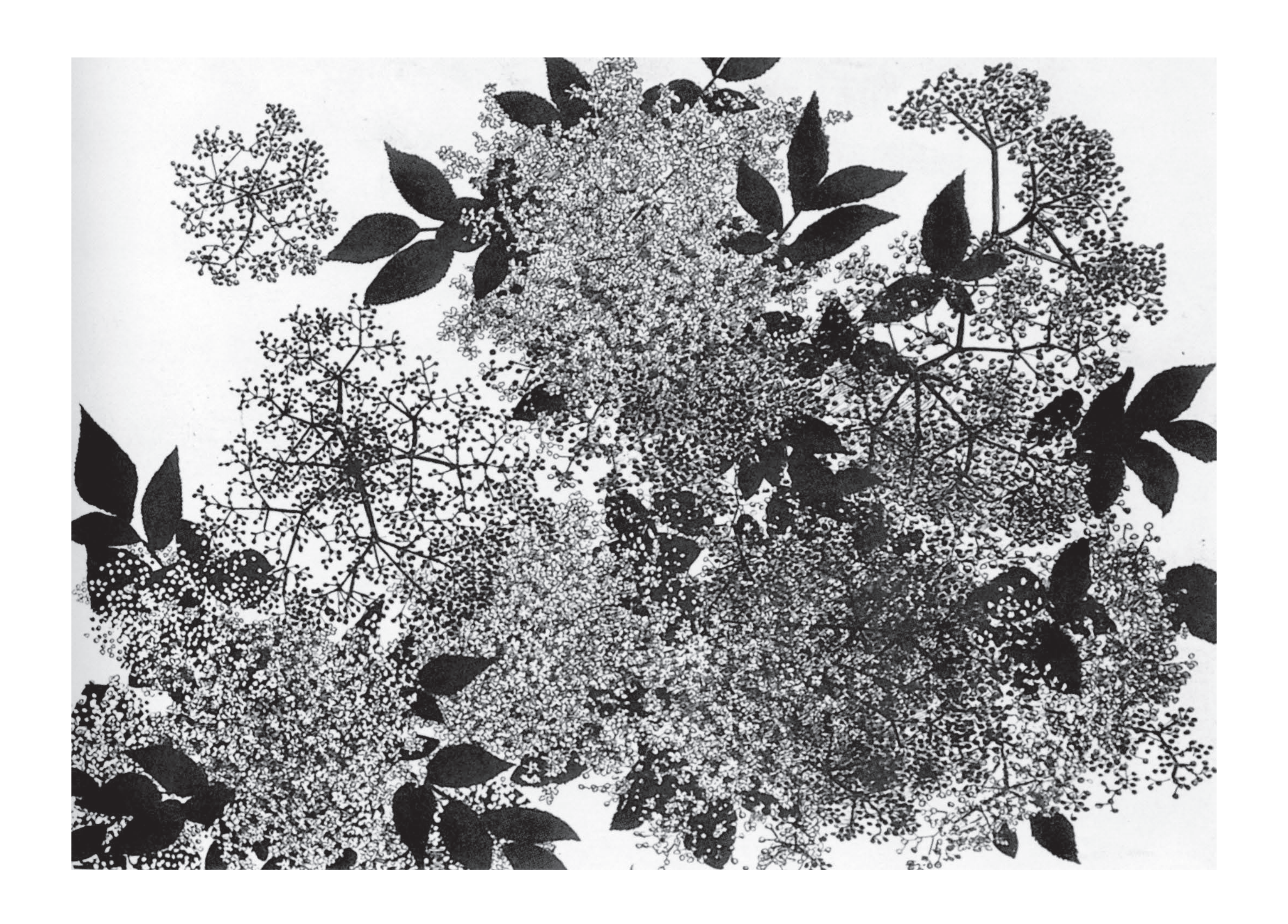
Композиция,
смонтированная из диагонально нарезанной соломы. Й.Хансен, Крефельд. 1934





Текстура, нарисованная тушью по влажной бумаге. В.Менцель, Веймар. 1921

Для создания новых текстур использовались гребенки, щетки, ситечки, масло и клей. Композиция такого рода представлена на с. 49. Изучение материалов подталкивало к поискам редких текстур в мире растений. Контрасты блестящих круглых початков кукурузы и ее ссохшихся плоских листьев, сопоставление верхней и нижней стороны капустного листа или сочетания листьев и цветов отличались особой выразительностью.



Цветущая бузина. Ж.Блес, Текстильная школа в Цюрихе. 1956

Светлые на солнце и темные в тени, переплетенные между собой соцветия бузины контрастируют с темными листьями, создавая дифференцированные текстуры и структуру светлого и темного.

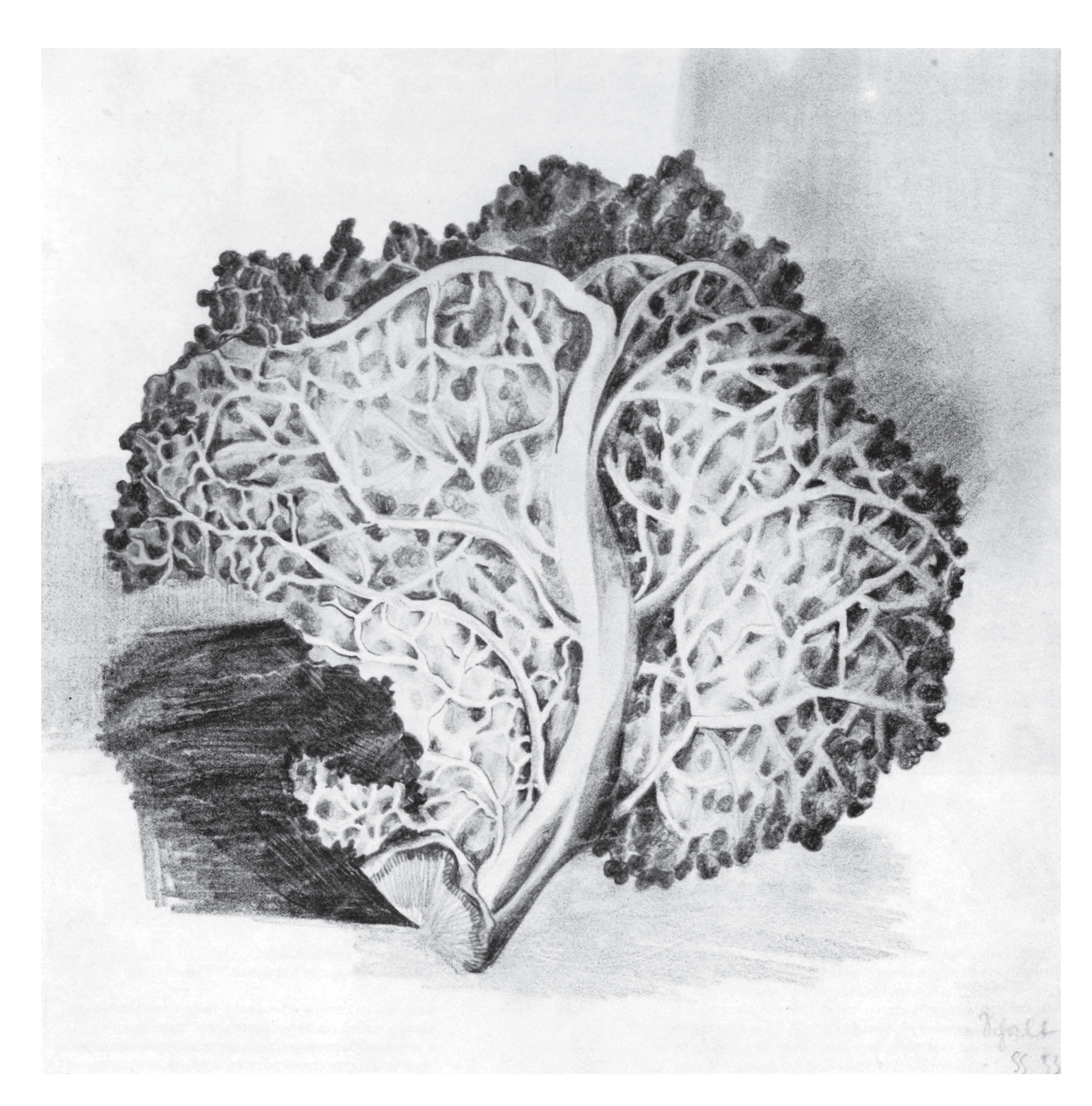
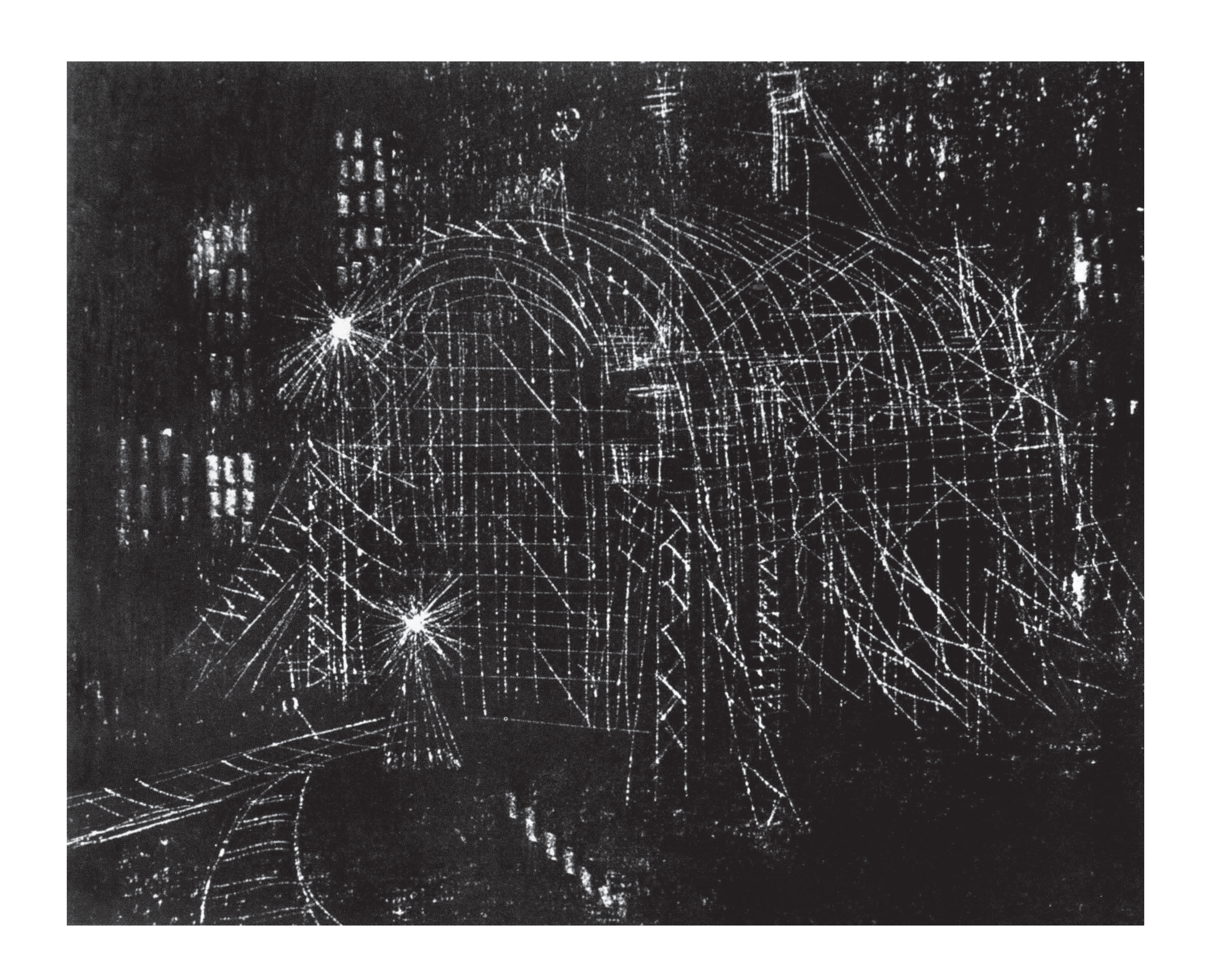


Рисунок капустного листа. Р.Шальт, Крефельд. 1933

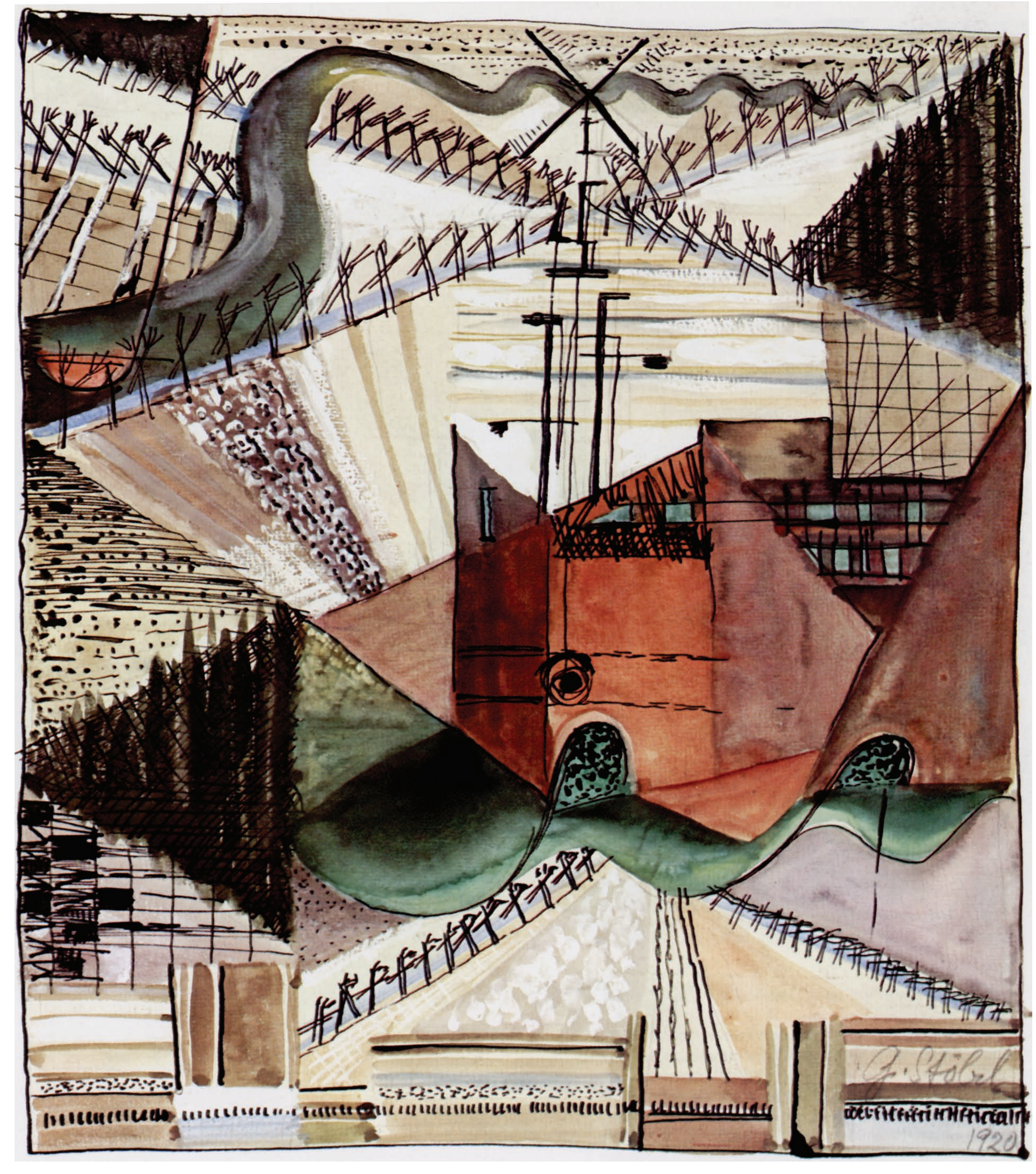


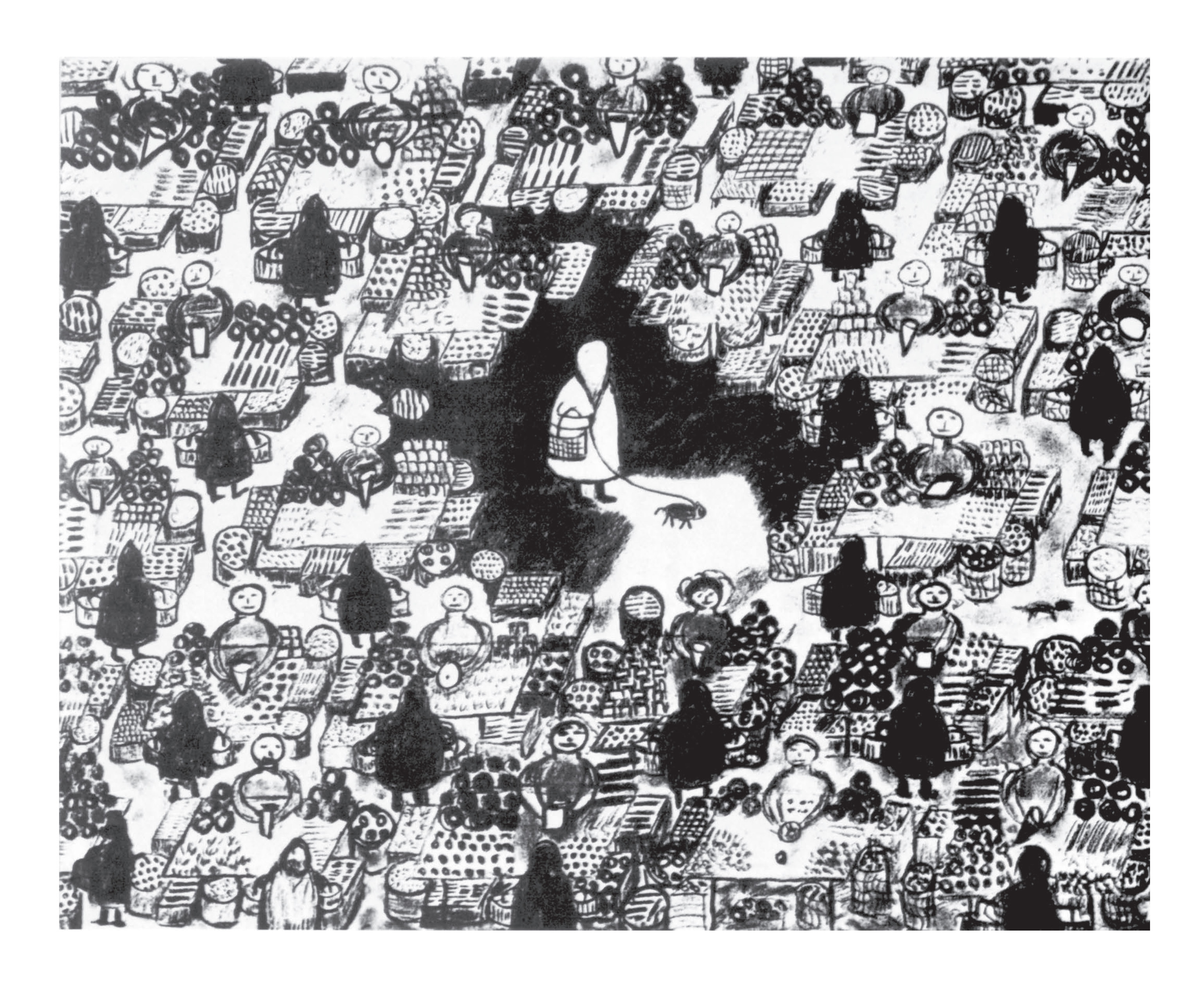
Композиция из отпечатанных и нарисованных текстур. А.Резе, Берлин. 1928



Вокзал. П.Ситроен, Веймар. 1921
Вокзалы в те времена отличались изобилием черных рельс и закопченного стекла. По идее и технике исполнения этот рисунок полностью соответствует выбранной теме.

Композиция пейзажа построена на контрастах текстур и форм.
Г.Штольц, Веймар. 1920


G. Stölzl
1920



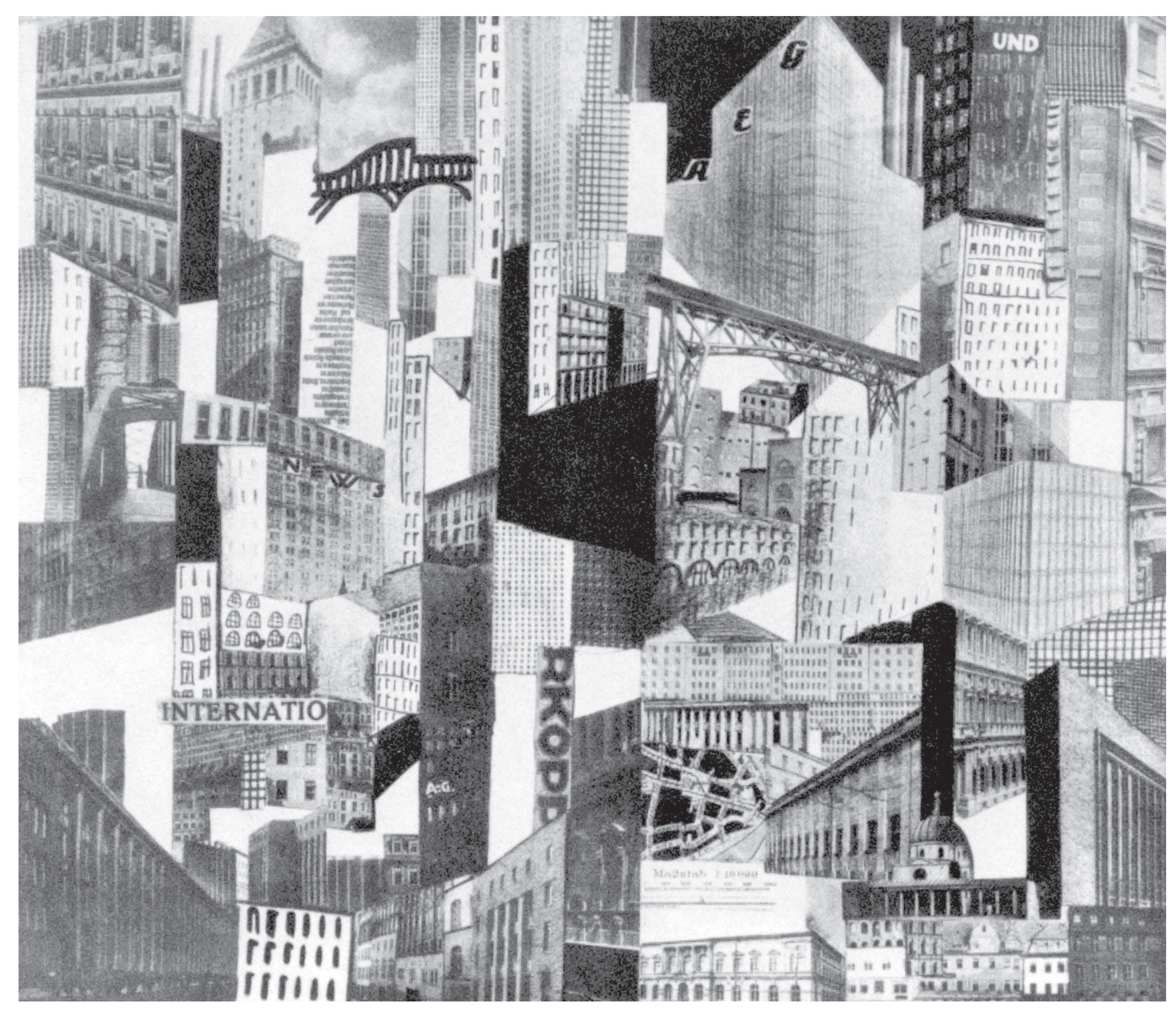
Рынок. Г.Блеек, Берлин. 1931

Если смотреть на рынок с высоты птичьего полета, заметно, что у него есть своя текстура. Чтобы представить это умозрительно нужна внутренняя сосредоточенность. Подобные темы назначались для итоговых работ в конце месяца, чтобы научить студентов, отойдя от натуры, строить новые сочетания форм



Толпа. П.Шмидт, Берлин. 1928

Одно из итоговых заданий в конце месяца, посвященное изображению толпы, демонстрирует целесообразность изучения текстур. Как и в теме «Рынок», здесь нет фотографичности. Тема решена как единая формальная структура, не имеющая привычного изображения перспективы. Здесь нет желания подражать натуре, и тема подается в свободной интерпретации.



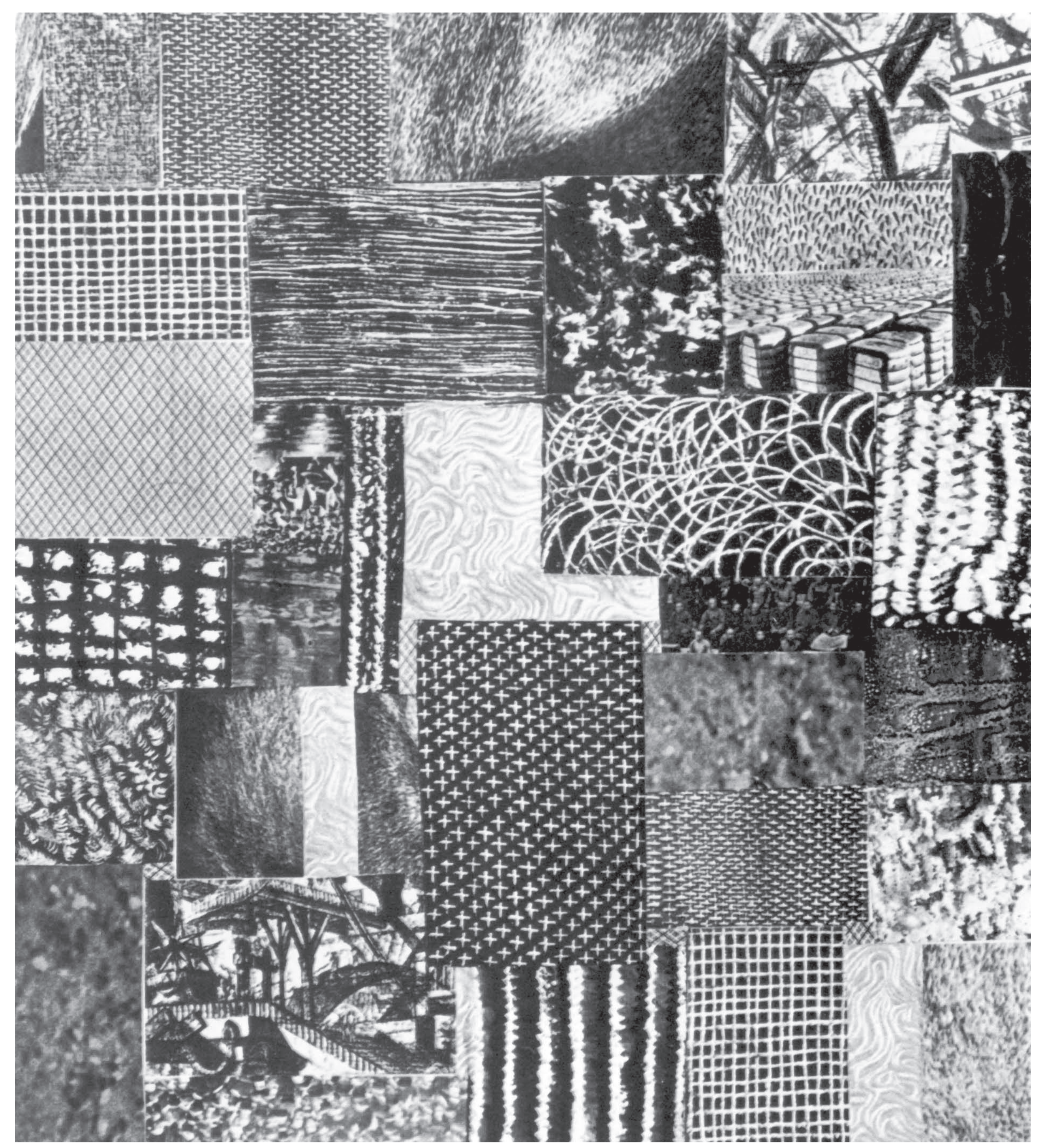
Большой город. Коллаж. П.Ситроен, Веймар. 1921

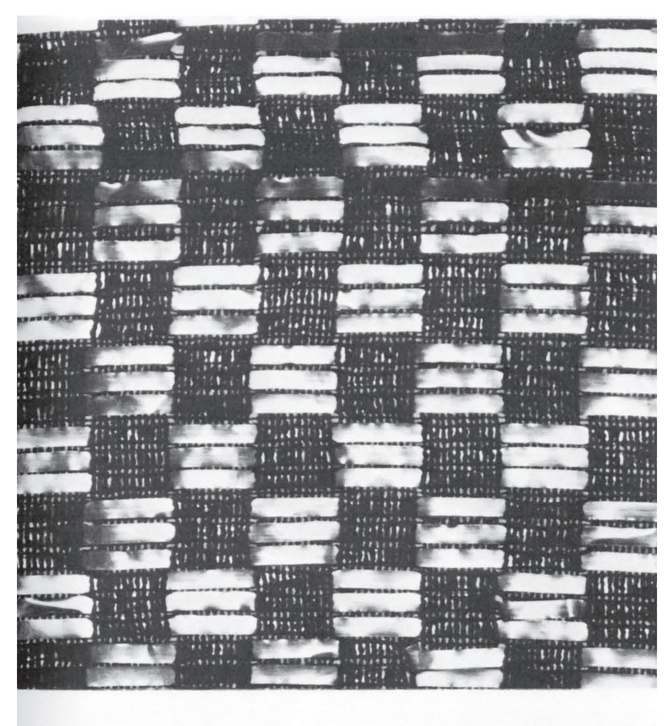
Хаотичное множественное наложение вертикалей, горизонталей и диагоналей, прямоугольников, окон, мостов, переходов и всяческих других форм вызывает ощущение бесконечной суматохи большого города. Разнообразие точек зрения и открывающихся видов создает синтезированный образ города.

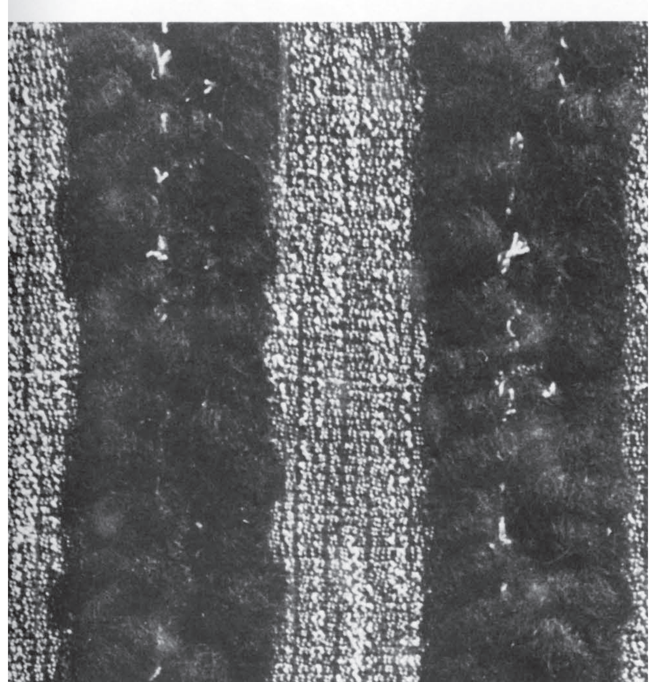


Большой город и фрукты.
В.Грефф, Берлин. 1930

Противоположным теме «Большой город» было задание «Деревня». Маленькие домики и окружающие их поля создают другую текстуру, выражая суть другого пейзажа. Композиция «Большой город и фрукты» демонстрирует контраст между изображением геометризованной монохромной городской застройки и округлыми формами разноцветных фруктов.



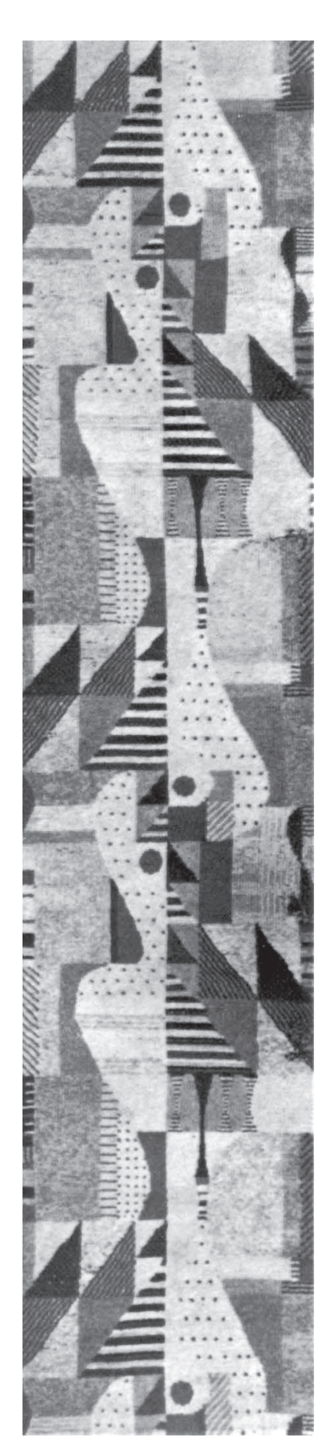


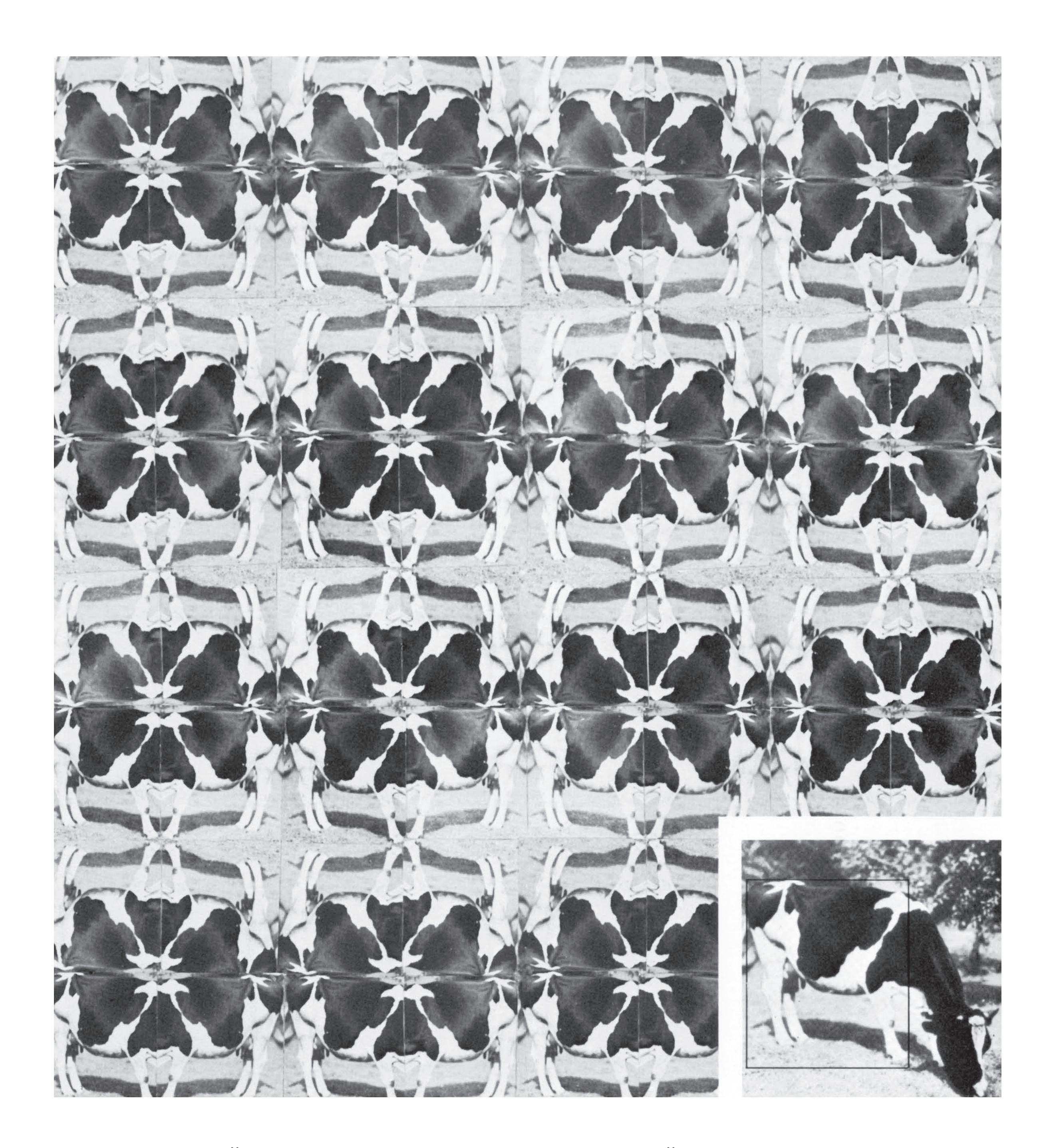


с. 58
Монтаж журнальных вырезок с изображениями различных текстур. Л.Мюллер, Берлин. 1932

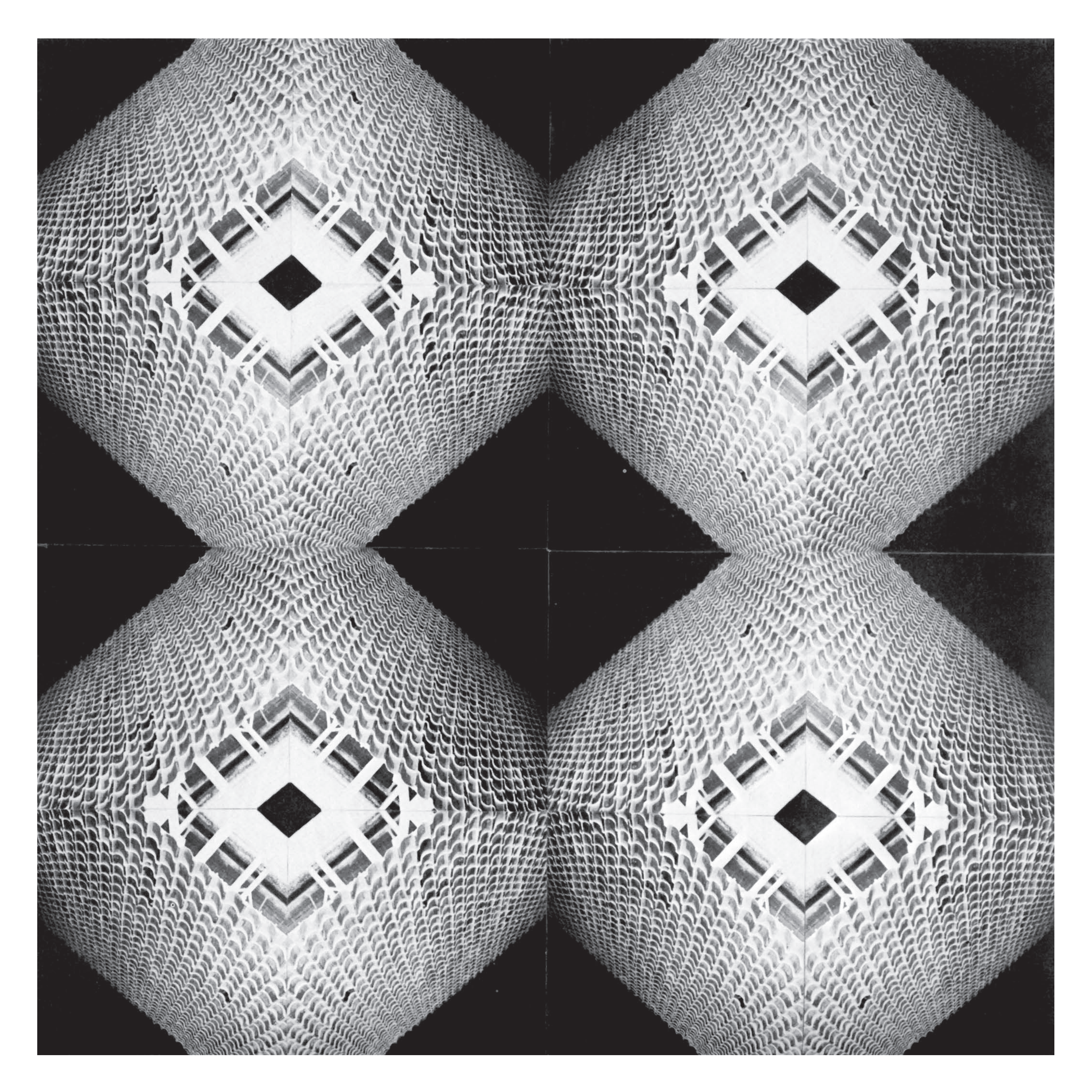
с. 59
Задания на изучение материалов с использованием различных видов пряжи. Крефельд. 1935

Текстурированная домотканая дорожка. Г Штелцль, Веймар. 1923

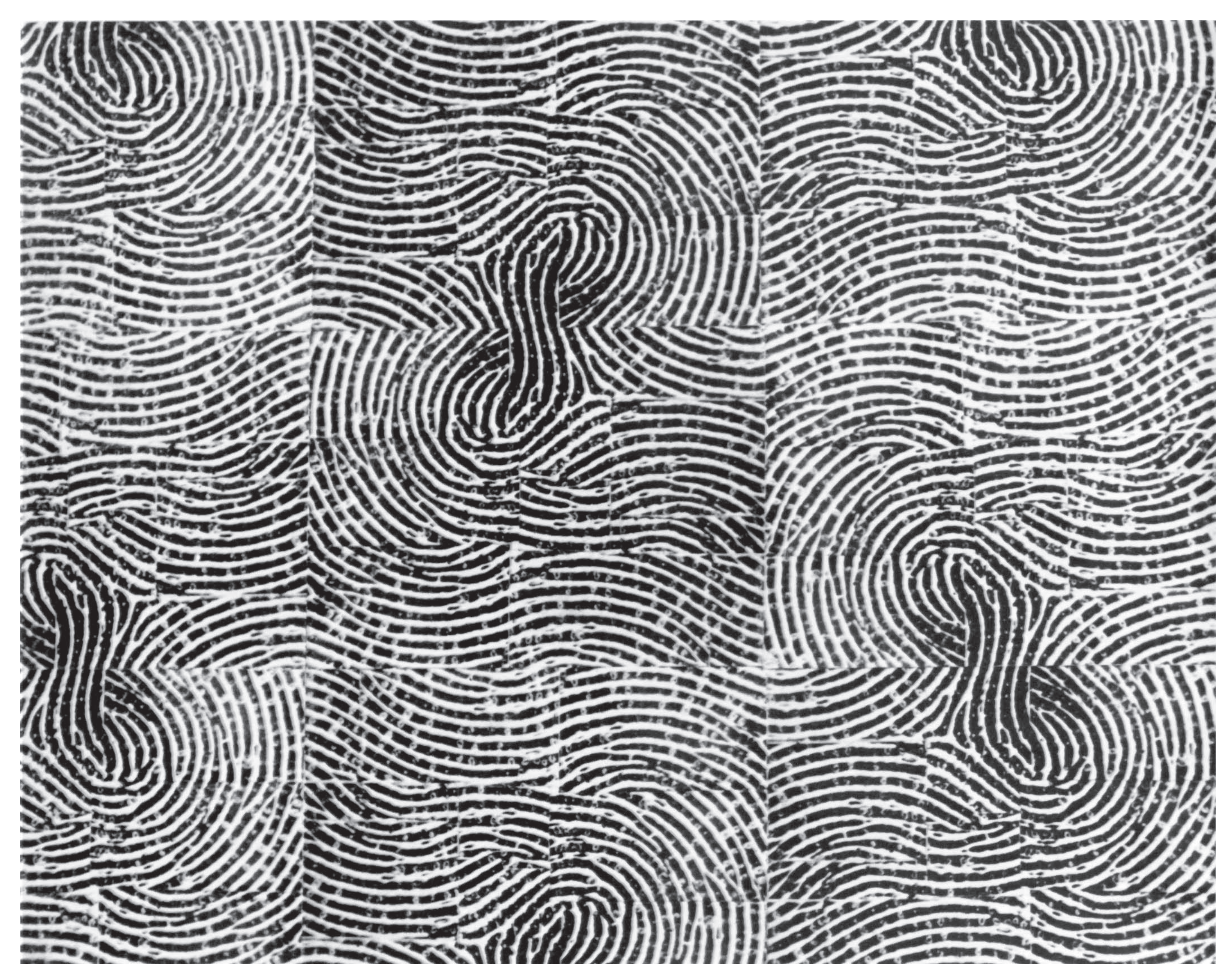




Сериографический монтаж фрагментов фотографии с коровой. Л.Бауман, Крефельд. 1934

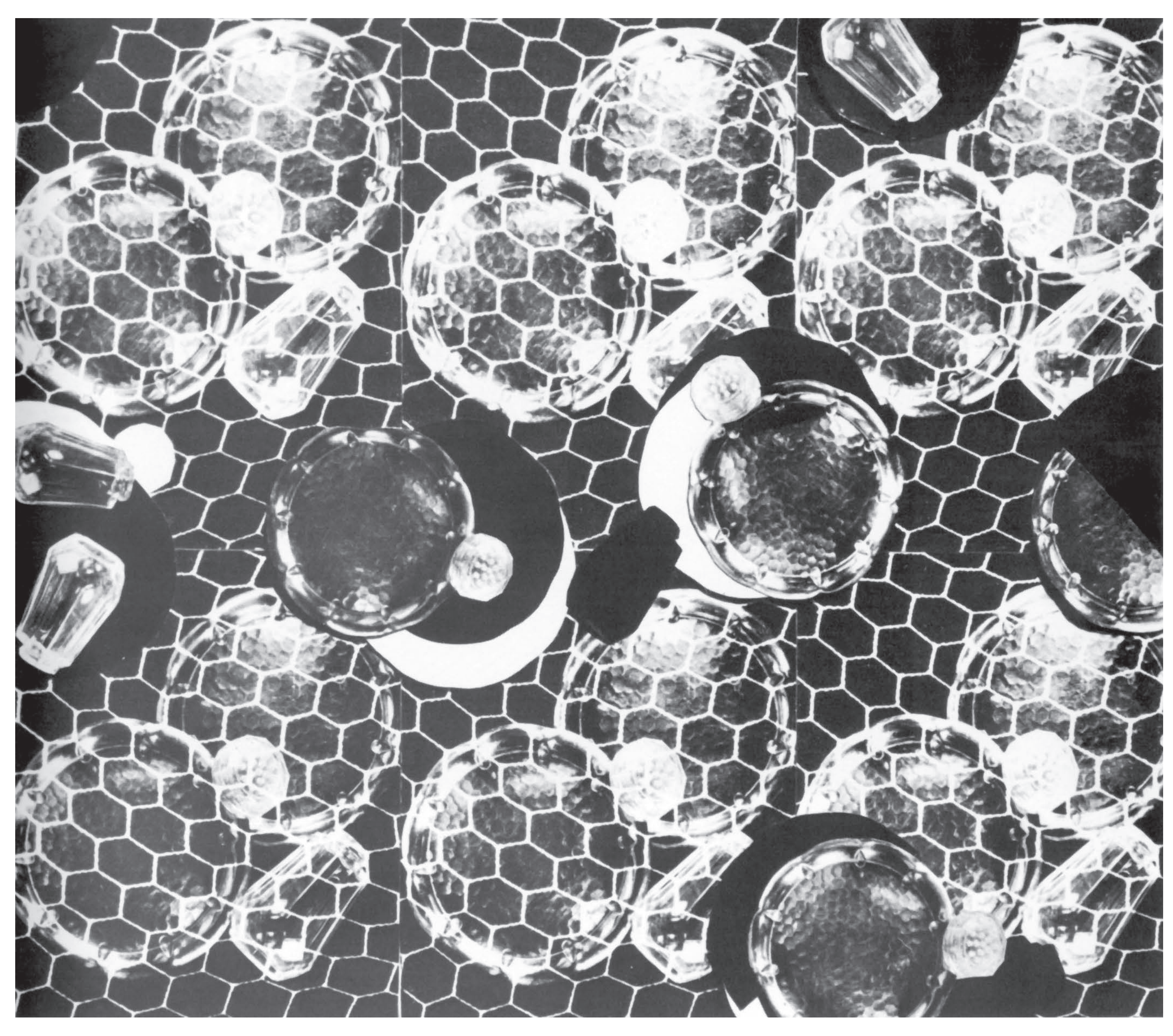


Монтаж негативов с изображением мансарды. Крефельд. 1934



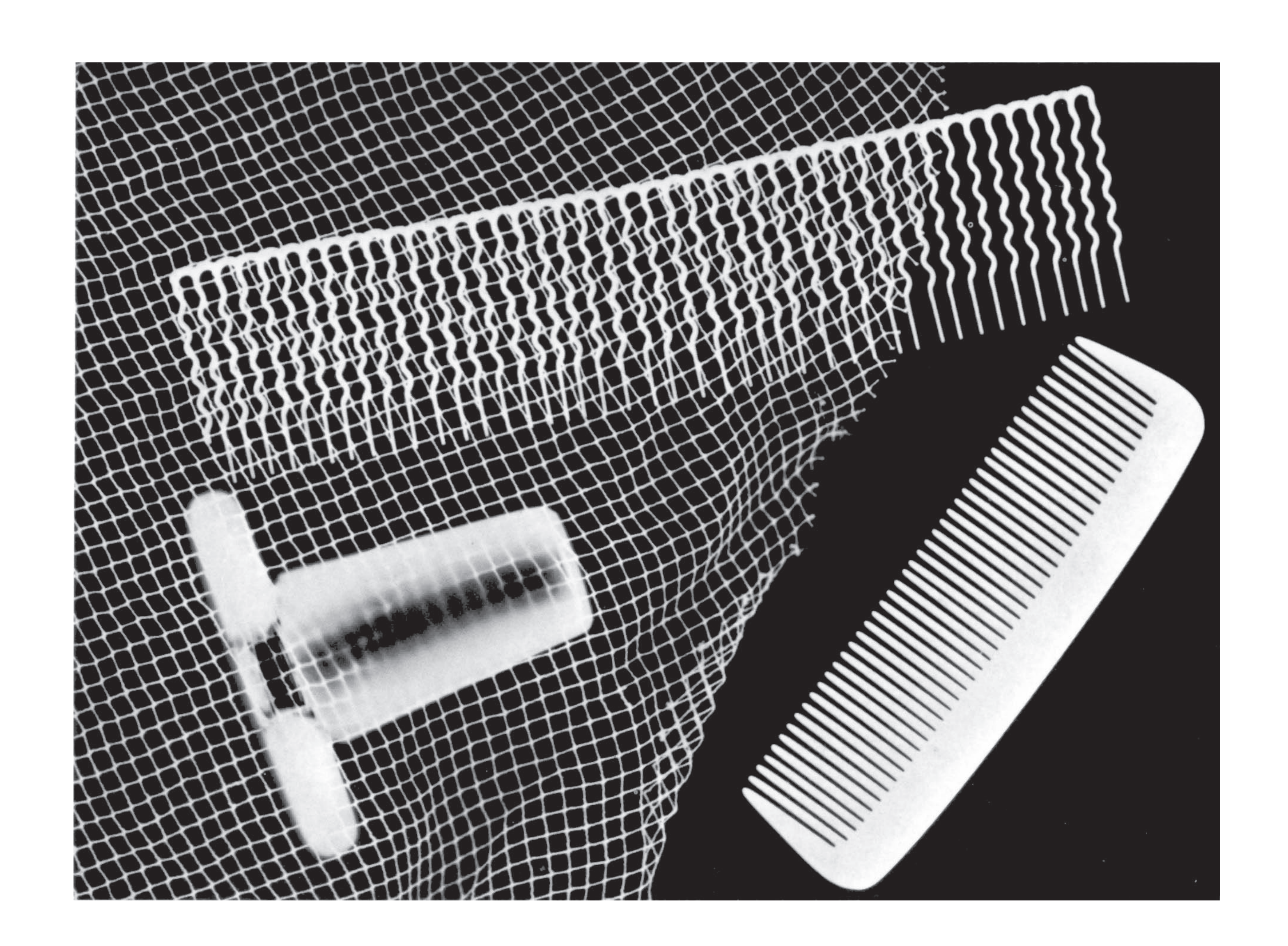
Монтаж микрофотографий отпечатка пальца.
О.Штокен, Крефельд. 1934

Художник по текстилю взял основным мотивом узора ткани отпечаток пальца. Увеличенный в размерах и напечатанный на ткани золотой краской он был легко узнаваемым. Впоследствии, развивая этот мотив, он использовал микрофотографию и монтаж. При создании раппортного рисунка появились новыелинеиные сочетания и в результате совершенно оригинальный узор для печати по блестящему шелку.



Фотомонтаж различных текстур.
Х.Бркжнер, Крефельд. 1937

Если смешивать сфотографированные текстуры, различные фрагменты нарисованных текстур и произвольно созданные текстуры, глаз начинает воспринимать все это уже беспредметно. Только пройдя через данный этап можно по-настоящему компоновать текстуры, создающие единый образ.



Гребенка, включенная в композицию с фотограммами, выявляет суть понятий текауры и формы.
Б.Спорри, Берлин. 1930



Столы и стулья. Один из немногих сохранившихся примеров натурной съемки в классе фотографии, Берлин. 1929

Форма

Задания на композицию с абстрактными формами ставили своей целью развить мышление и вместе с тем освоить новые средства создания образа. Такие задания в рамках курса формы не имеют ничего общего с формально-стилевыми упражнениями, как это может казаться сегодня.

Три основные формы — квадрат, треугольник и круг — создаются при помощи четырех различных пространственных построений. Квадрат основан на горизонталях и вертикалях, отличительным признаком треугольника является диагональ, круг определяется циркульным движением*.

Я стремился заставить студентов сначала внутренне определить эти три характерные формы. Стоя перед ними, я начинал крутить рукой до тех пор, пока все мое тело не начинало вовлекаться в это круговое движение. Я повторял это упражнение левой, потом правой рукой, сначала по отдельности, а потом вместе, то в параллельных, то во встречных направлениях. Чтобы изобразить круг, надо было прочувствовать непрерывность его линии. Так достигалась концентрация внимания на круге как форме. И только когда все тело уже без каких-либо движений начинало чувствовать эту форму, то именно тогда можно было приступать к изображению круга на бумаге.

Ощущение квадрата возникало тогда, когда удавалось прочно зафиксировать в сознании движения с четко выраженными прямыми углами.

Когда надо было представить треугольник, мы изображали много самых различных углов. Чтобы понять, что такое соотношение частей и показать возможности их контрастов, я давал задания на составление полос подобных тем, которые показаны на с. 66. Для понимания единства форм я предлагал создать композиции с использованием мотивов квадрата, треугольника и круга одновременно (с. 71, 73, 75, 79). В дальнейшем, усложняя задание, я предлагал добиться ощущения целостности и при использовании двух-трех произвольных мотивов (с. 77 слева, 80, 81).

Затем мы переходили к созданию композиций, целиком основанных или на теме треугольника, или круга (с. 74, 77 справа).

---

* По Иттену, к квадратным формам относятся все формы, основанные на вертикалях и горизонталях: квадрат, прямоугольник, крест, меандр и их производные; к треугольным — все формы, возникающие при пересечении диагоналей: треугольники, ромбы, трапеции, зигзаги и им подобные; к круглым причисляются все изогнутые формы кругообразного характера, такие как круг, эллипс, овал, парабола и другие, основанные на этих мотивах. (Прим.пер.).

Проблемы пропорционирования объяснялись на примере работы с линиями, плоскостями и объемами. Следовало составить композицию из линий, отдельные части которых находились в том или ином численном соотношении. Эти соотношения могли варьироваться или в пропорциях 1:2:8:16:32, или 1:3:9:81. Далее изучалось золотое сечение и пропорции соотнесенных между собой треугольников. Пропорционирование достигалось за счет согласованности или контрастов линий, плоскостей и объемов. Студенты начинали понимать, что благодаря контрастам пропорций можно добиться впечатления, сильно меняющего представление о реальных размерах. Длинные формь на контрасте с более короткими будут казаться еще длиннее, чем они есть на самом деле. Такое симультанное видоизменение пропорций может быть уместным только в том случае, когда художник старается в своих работах передать ирреальное состояние (с. 80).

Для того чтобы дети в возрасте 8-10 лет могли более наглядно представить себе относительность пропорциональных отношений, я предлагал им положить свою руку на разлинованный лист бумаги и обвести ее карандашом. К этой руке пририсовать в натуральную величину яблоко, сливу, две вишенки, две смородинки, а на самом изображении руки — комара! Дети справлялись с таким заданием без всякого труда - рисовать в натуральную величину просто, поскольку они видели это в жизни. «А теперь нарисуйте слона!» Дети сразу заявляли, что это невозможно, потому что лист бумаги слишком маленький. «Нельзя нарисовать слона?» - спрашивал я. Дети задумывались и просили новые листы бумаги. «Нарисуйте старого, большого слона, потом пририсуйте к нему маленького слоненка, потом служителя, который протягивает к слонам руку, на эту руку положите яблоко, а на яблоко поместите комара!»

«Так дело не пойдет!» — заявляли они. «Еще раз нарисуйте слона и попробуйте подчеркнуть, что он большой, пририсовав рядом маленького сторожа! Видите, как слон из-за того, что сторож маленький, стал казаться большим?» И дети понимали.

Развитию мышления способствуют также упражнения на варьирование и комбинирование форм. Можно научить выразить свои ощущения при помощи четырех спичек. Спички с черными серными головками на конце можно передвигать по горизонтали, по вертикали или по диагонали, накладывать друг на друга, менять их пропорциональные отношения, окрашивать в различные цвета, а также пытаться, варьируя их положение и меняя количество, складывать все новые и новые фигуры.

Для создания художественного произведения нужно задействовать различные возможности творческой фантазии. Чтобы создать даже простейший и однозначный образ необходимо вариационное и комбинационное мышление, которое можно развить с помощью упражнений. Иллюстрации на с. 84, 85 демонстрируют варианты и комбинации линейных мотивов, составленных из элементов круга, квадрата и треугольника.

Существует бесчисленное количество возможностей членения плоскости.

Шахматная доска, представляющая собой плоскость, целиком заполненную квадратиками, состоит из простых, повторяющихся форм. Как черные, так и белые квадраты дробят общую плоскость шахматной доски. Плоскость можно разделить без остатка и на прямоугольники, ромбы, треугольники и правильные шестиугольники, а также превратить в структуру из абсолютно одинаковых форм типа позитив-негатив (с. 87). Подобные упражнения развивают и усиливают логическое мышление студентов в их работе с формой.

Большое значение имеет изучение объемных форм и способов их изображения.

Вначале я предлагал студентам вылепить из глины шар, куб, пирамиду, конус и цилиндр, чтобы они могли пластически прочувствовать особенности элементарных геометрических форм. Потом мы переходили к созданию композиций и проработке собственно характера форм. На с. 90 показана такая композиция, на с. 89 дан пример архитектурного фрагмента из песчаника, выполненного в кубической манере. В итоге я давал задания на композицию, где надо было сочетать два или три типа форм.

После таких упражнений по моделированию студенты должны были изобразить объемные геометрические формы графическим способом, используя свет и тень (с. 90). Следующим этапом была живописная передача объемных форм. Натуралистическое представление об их пластике адаптировалось к плоскости картины (с. 91). Чтобы передать ощущение глубины и не разрушать плоскость, нужно было обратить особое внимание на диагонали, пересечения линий и на оттенки светлого и темного. Все эти проблемы построения пространства картины видны на примере анализа композиции на с. 93.

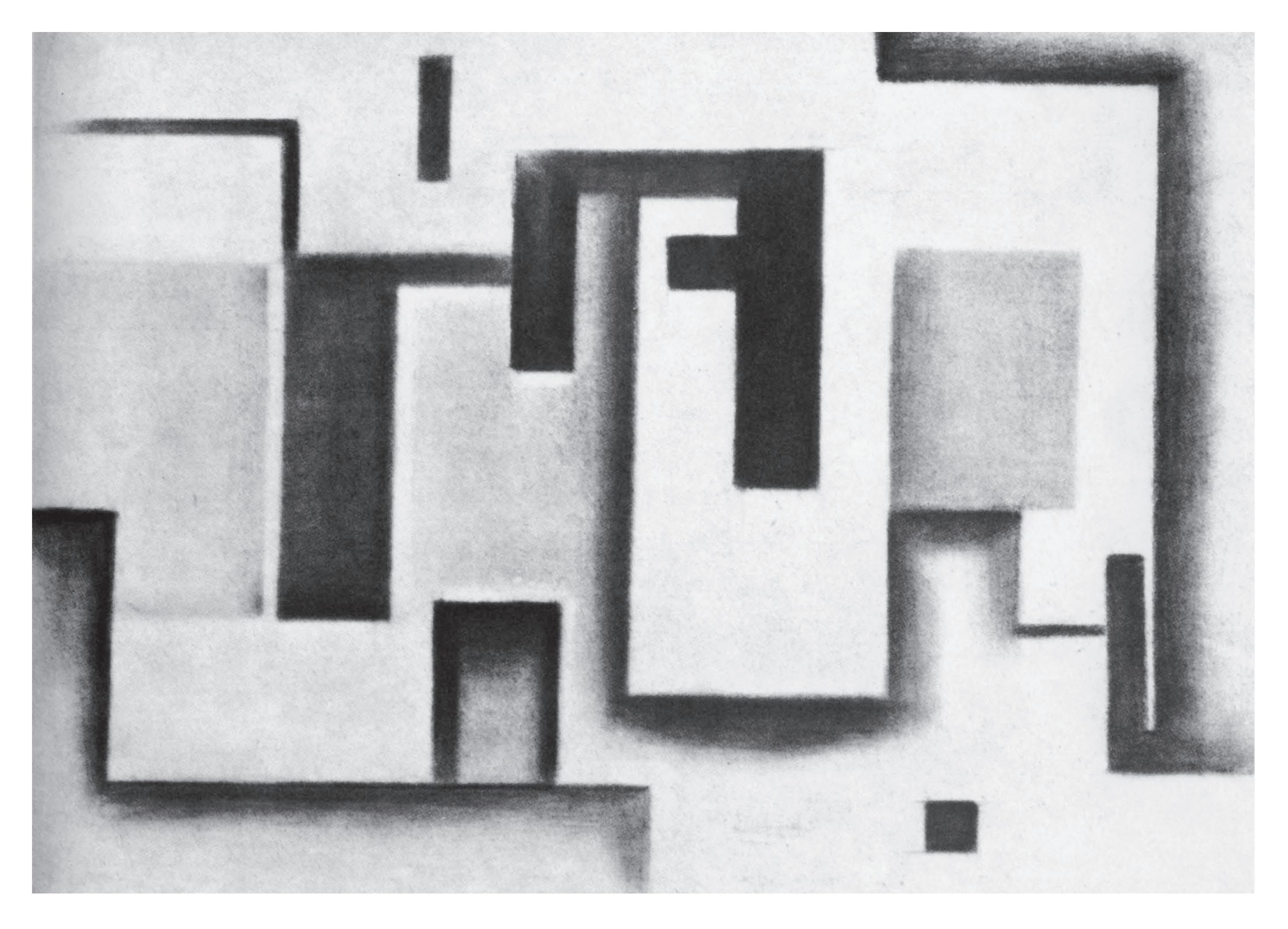
Правильная расстановка акцентов в построении композиции усиливает ее выразительность. Это характерно не только для изобразительного искусства, но и для танца, музыки и поэзии.

Акценты усиливают силовое поле картины и ее воздействие на зрителя. Задерживая свой взгляд то на одном, то на другом акценте, зритель начинает ощущать расстояние между ними и реагировать на симультанное линейное движение. Он зрительно следует за движением линий, фиксирует фигуры и их масштабные соотношения (с. 94).

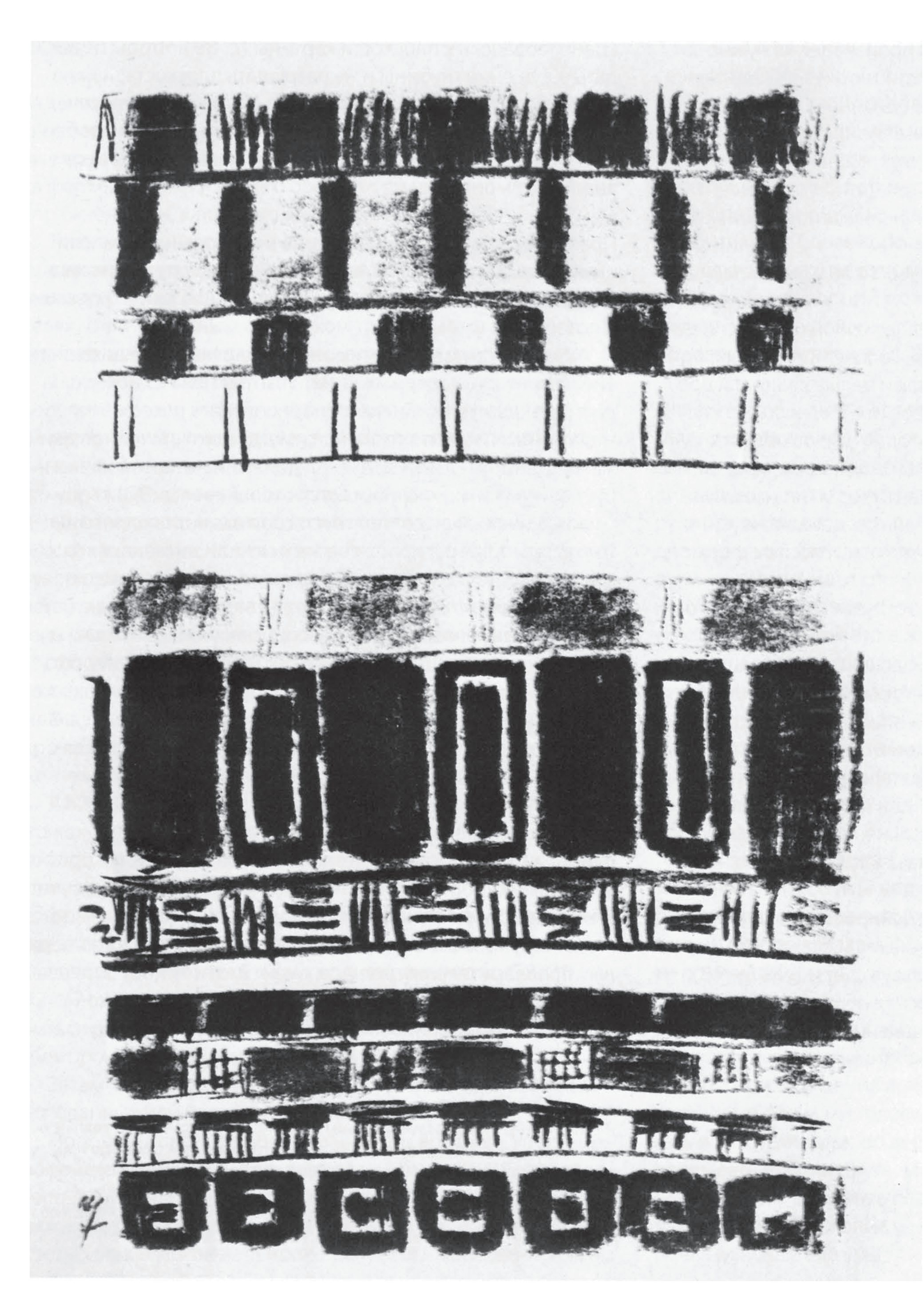
Каждой форме соответствуют свои акцентные точки. Те из них, которые расположены на осях или диагоналях формы, воздействуют на зрителя положительно. Если же акцентная точка доминирует, то взгляд задерживается на ней дольше, чем на менее активных промежуточных точках, и постоянно возвращается к ней как к главному акценту. Это беспокоит зрителя, он начинает пропускать другие столь же важные моменты и его цельное восприятие нарушается. Как это происходит, можно представить себе, анализируя акцентные точки в природе или же композиции, где такие точки и линии проакцентированы специально (с. 95, 96).

Проблема, которую я хочу затронуть в конце, — это конструирование картины. Геометрически конструктивная организация плоскости картины объединяет акцентными точки между собой и укрепляет ее построение.

Конструирование картины должно начинаться уже с первых предварительных эскизов к ней. Это помогает определить ее оптимальный формат и перейти от эскиза к конструктивной выстроенности композиции.

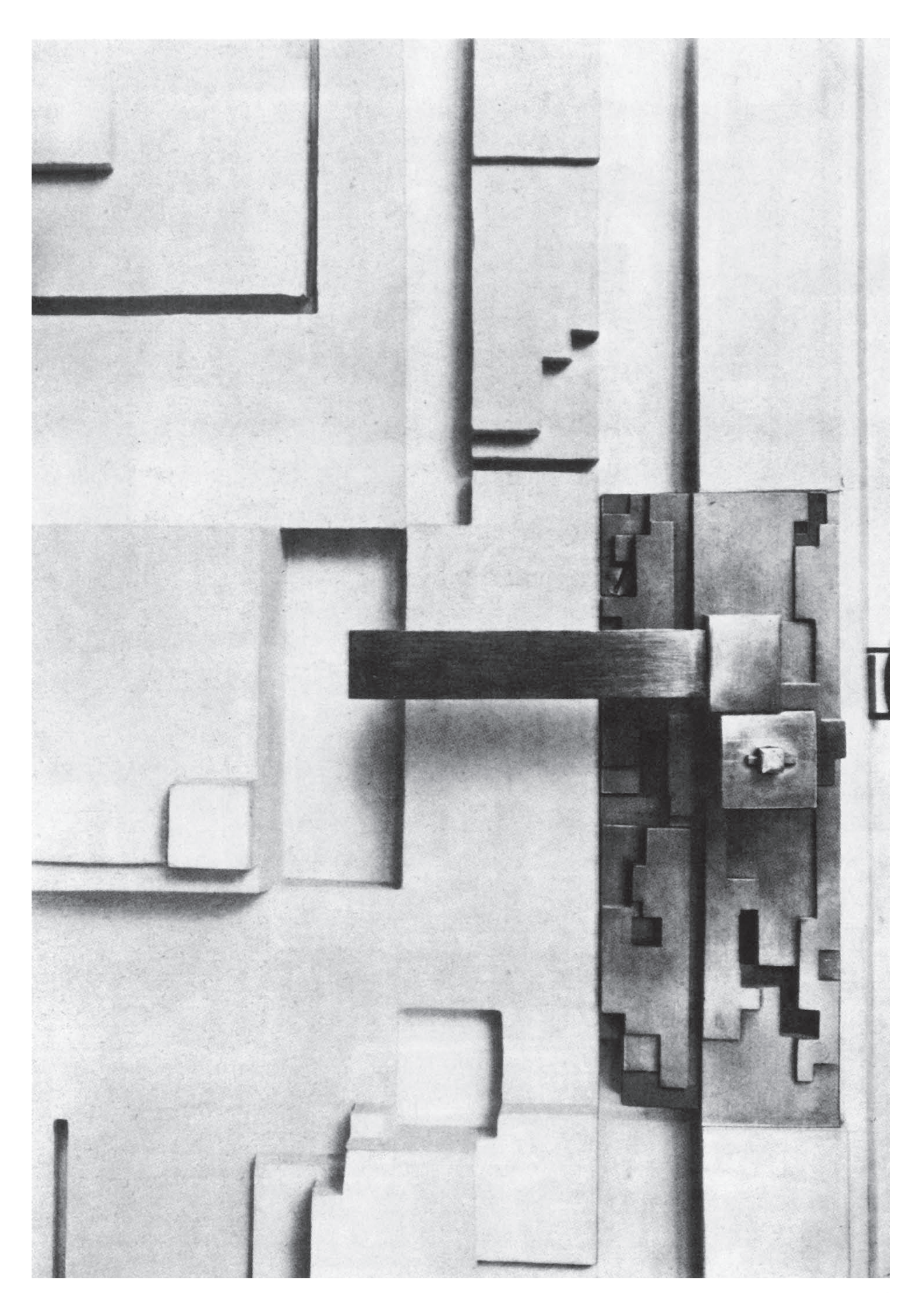


Композиция из прямоугольных форм
с иллюзией рельефа. ГТельтшер, Веймар. 1921

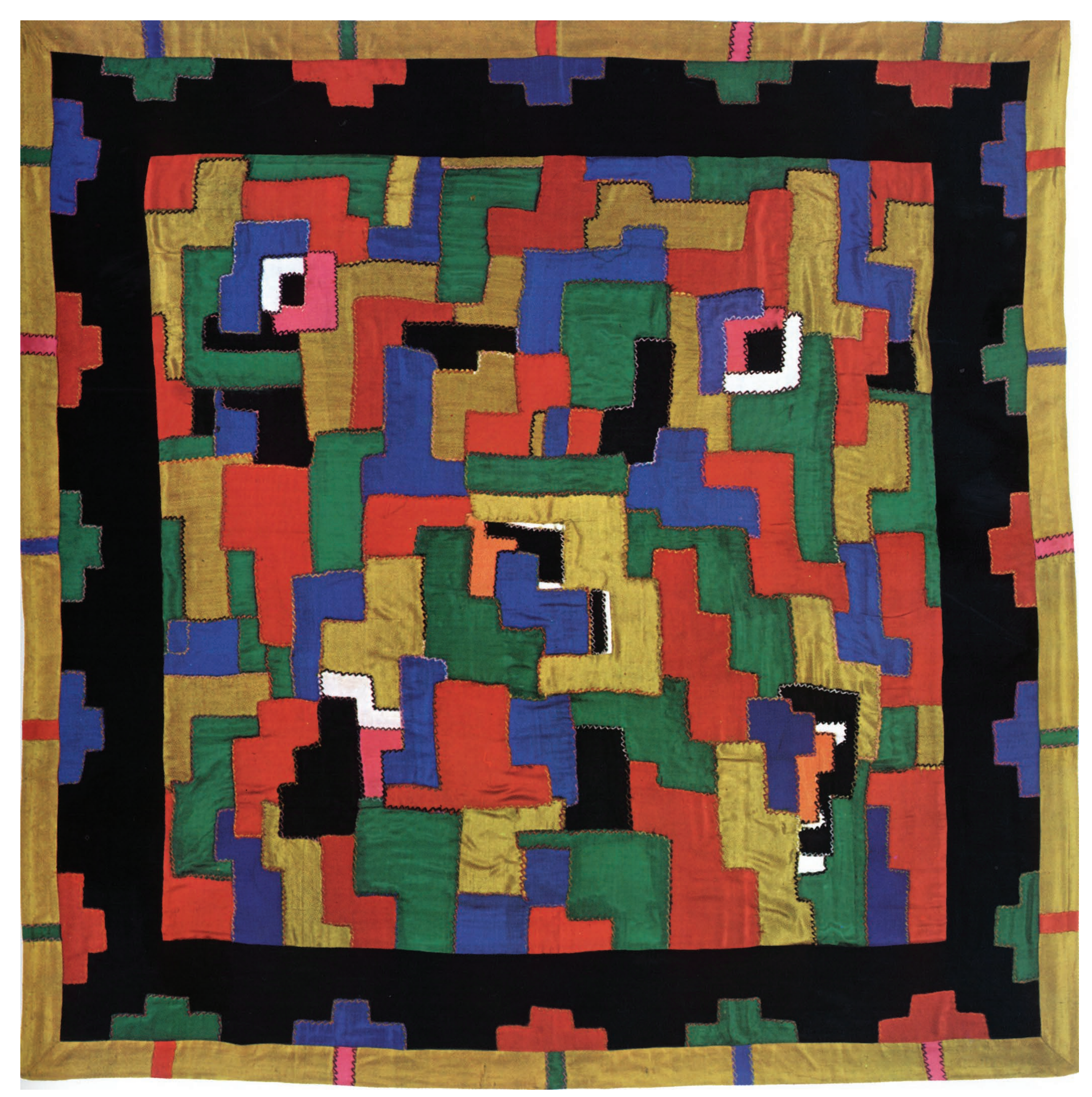


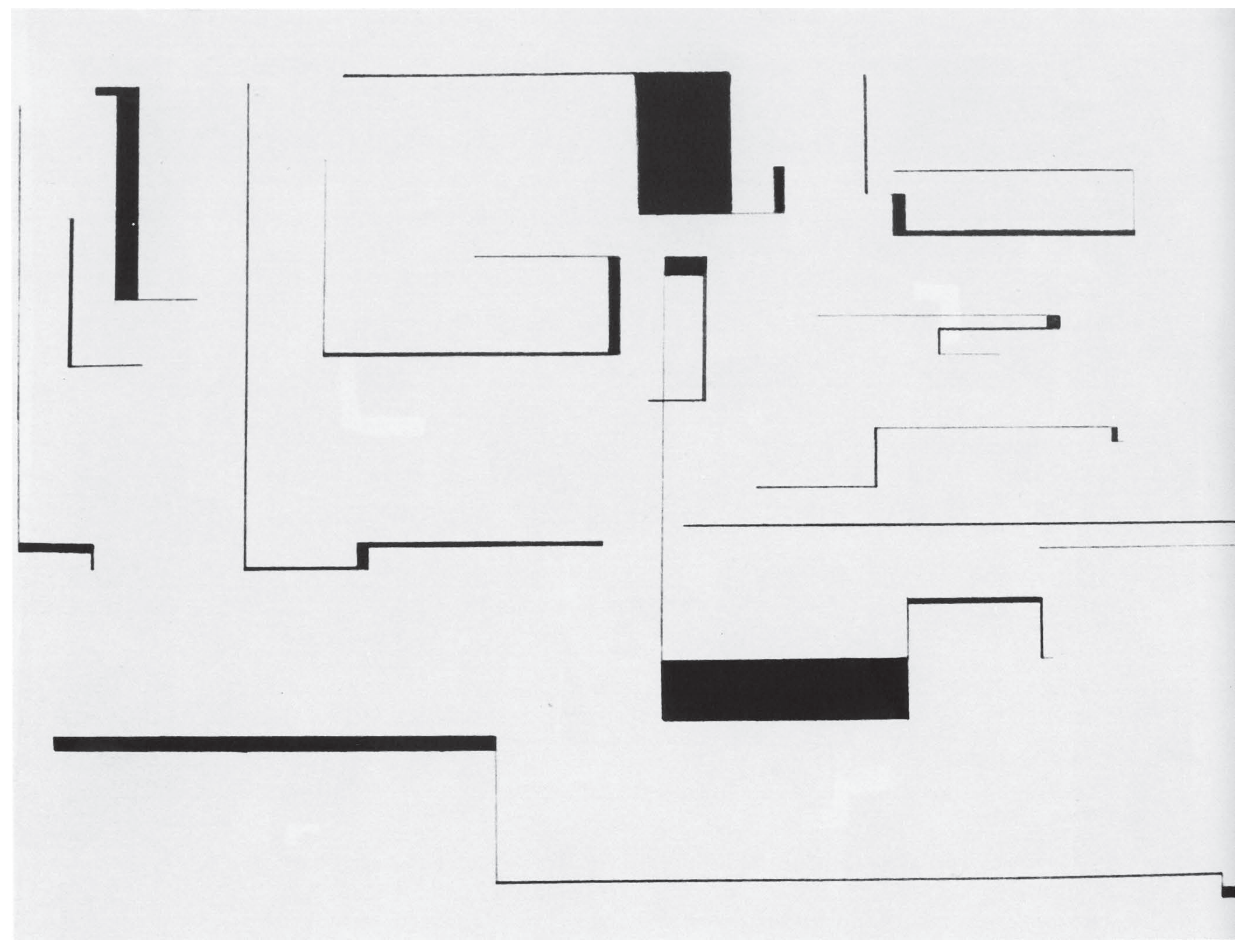
Упражнение
на выявление характера формы квадрата.
М.Пфейфер-Ватенпуль, Веймар. 1920

На следующей странице показана рельефная деревянная дверь с никелированной ручкой, которые были решены на основе единого мотива квадратных и кубических форм. Ее авторы - группа студентов, перед которыми была поставлена задача решить интерьер в едином формальном ключе.



Дверь с рельефной прора-
боткой поверхност дерева.
Металлический дверной замок
выполнен в той же манере.
Н.Слуцкий, Веймар. 1921





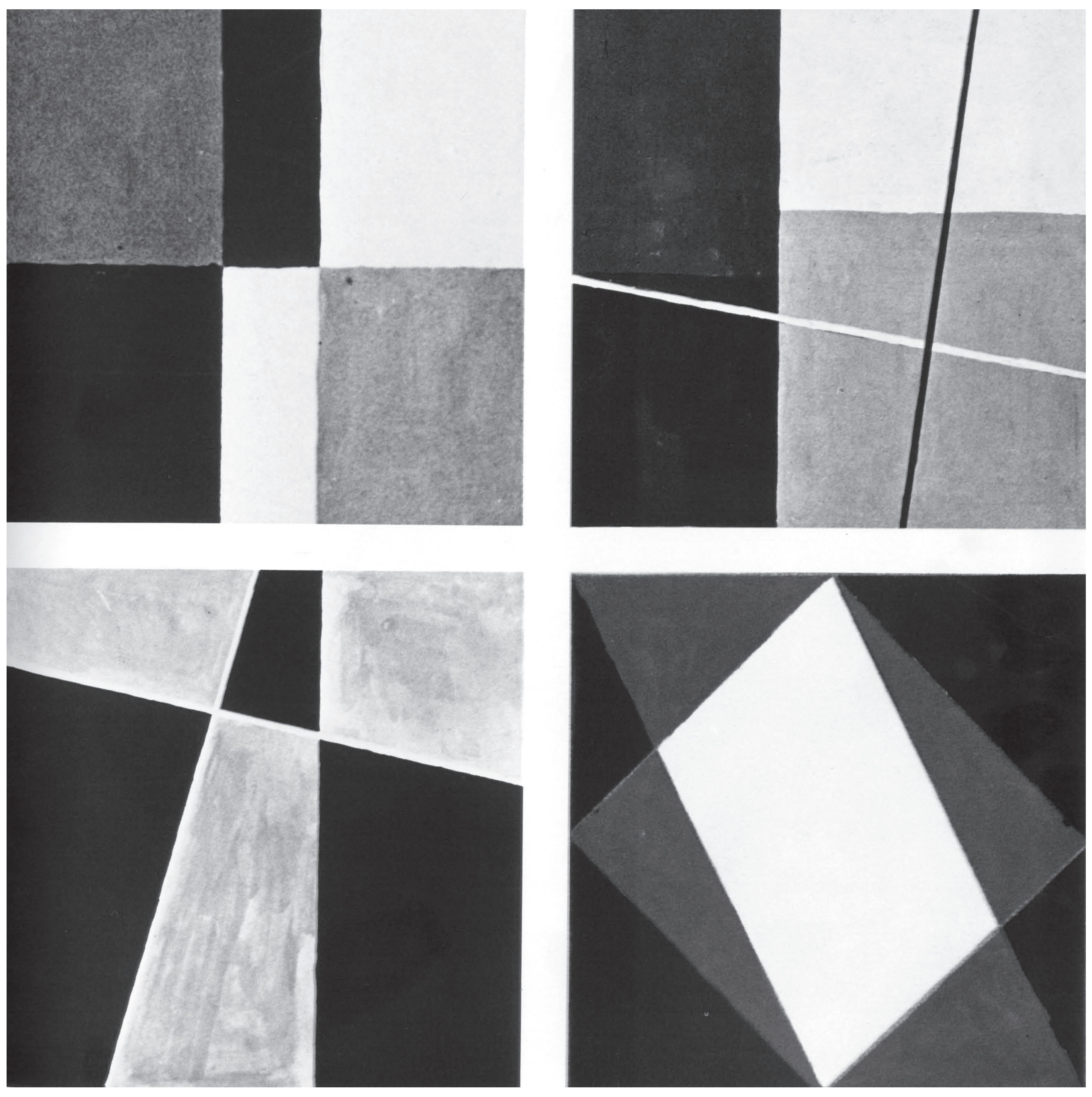
с. 73

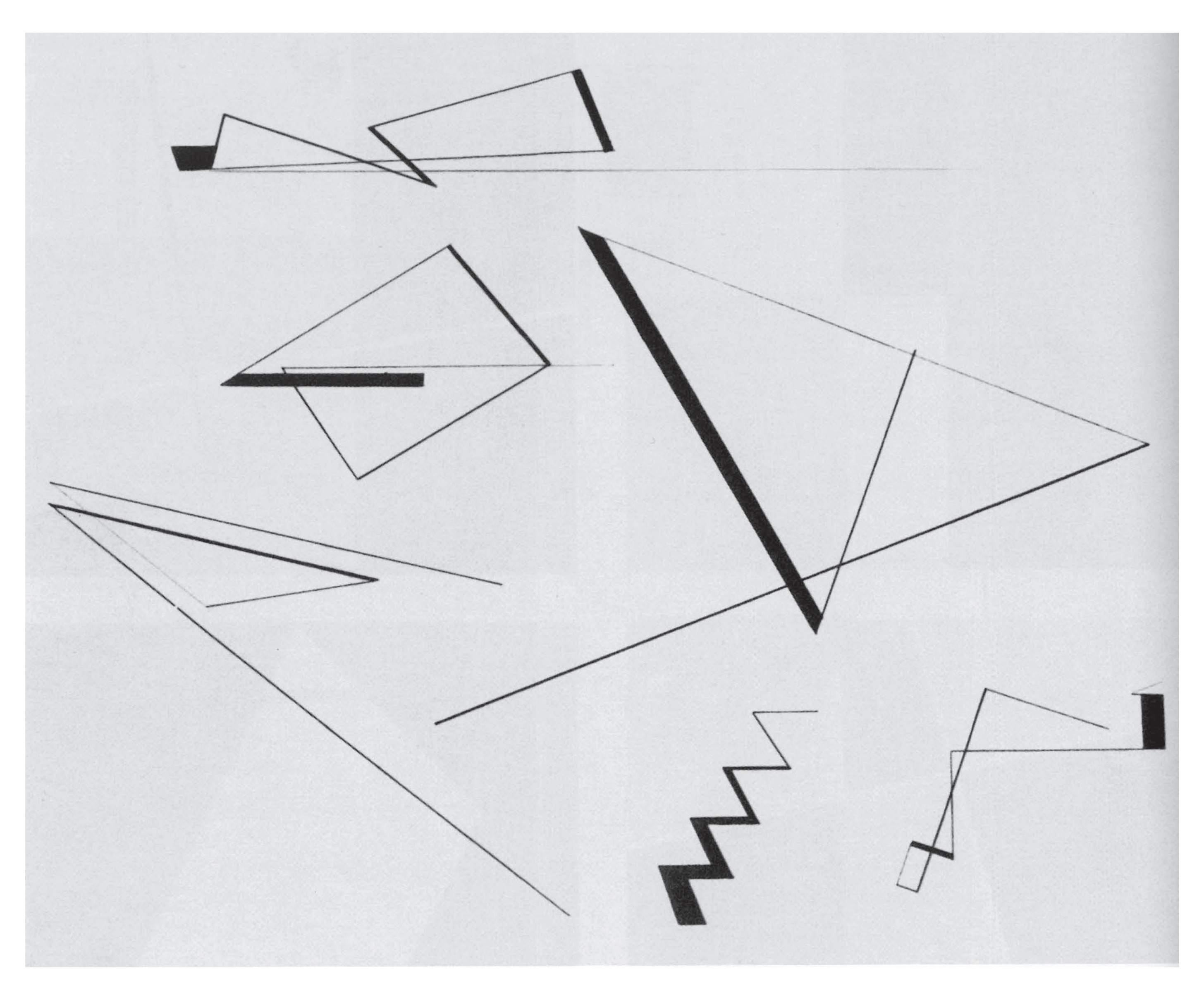
Студенческая работа с линейными композициями. М. Дебус, Берлин. 1928

Разные по толщине линии создают в композиции на основе прямоугольных форм контрасты горизонтального-вертикального, длинного-короткого, широкого-узкого. Похожие упражнения на контрасты светлого-темного, большого—маленького, широкого—узкого делались и с композициями из плоскостей.

с. 72

Шелковый платок с аппликациями из прямоугольных форм. Веймар. 1920



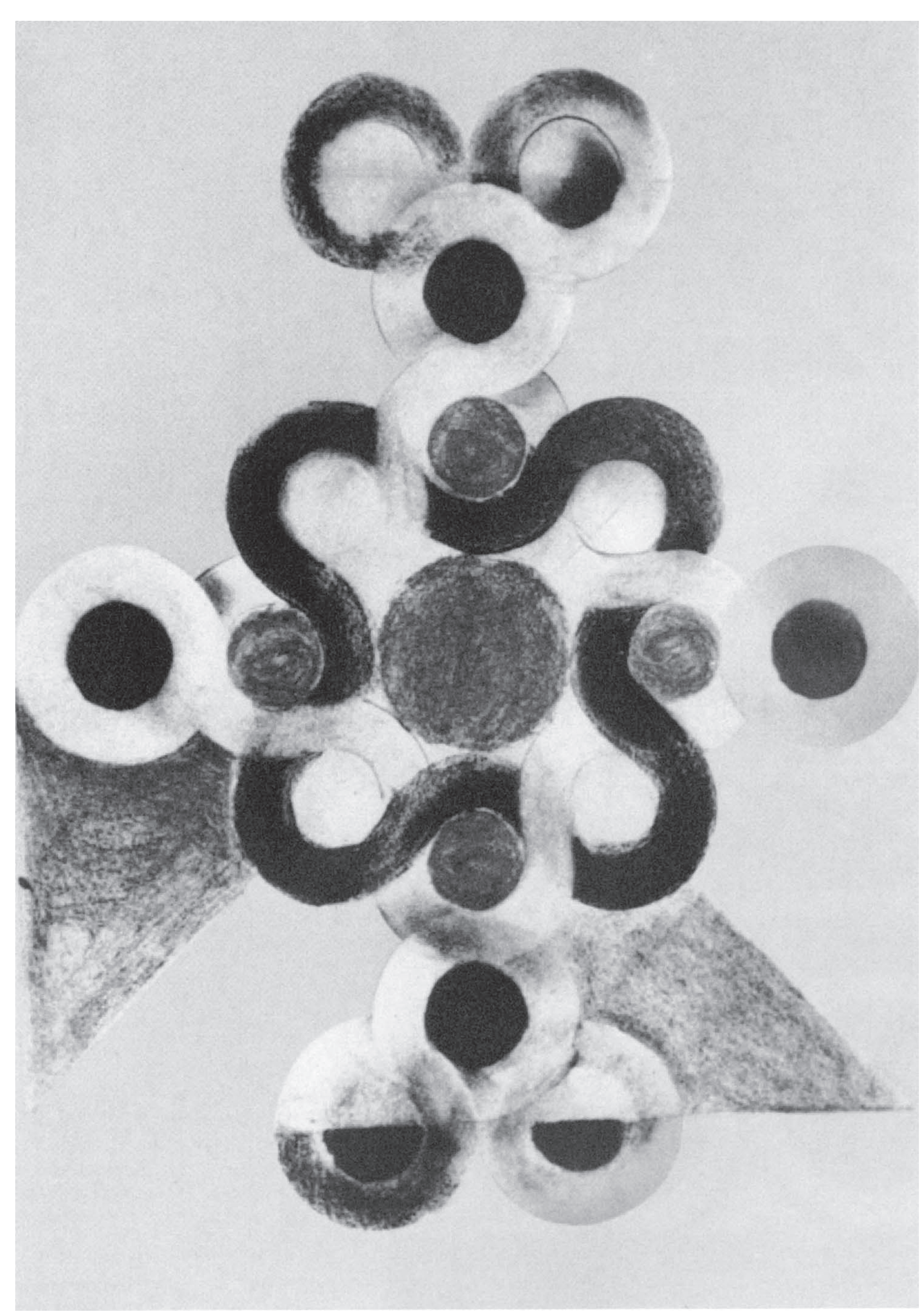


с. 74
Членение квадрата горизонталями,
вертикалями и диагоналями.
Школа прикладного искусства в Цюрихе. 1942

Чтобы развить чувство единства форм, я давал шрифтовые упражнения, предлагая поработать над шрифтом и различными формами, используя принципы квадрата, треугольника или круга.

с. 75

Студенческая работа с линейными композициями на основе мотива треугольника. М.Дебус, Берлин. 1928



с. 76

Упражнение с круговыми формами. Веймар. 1920

с. 77

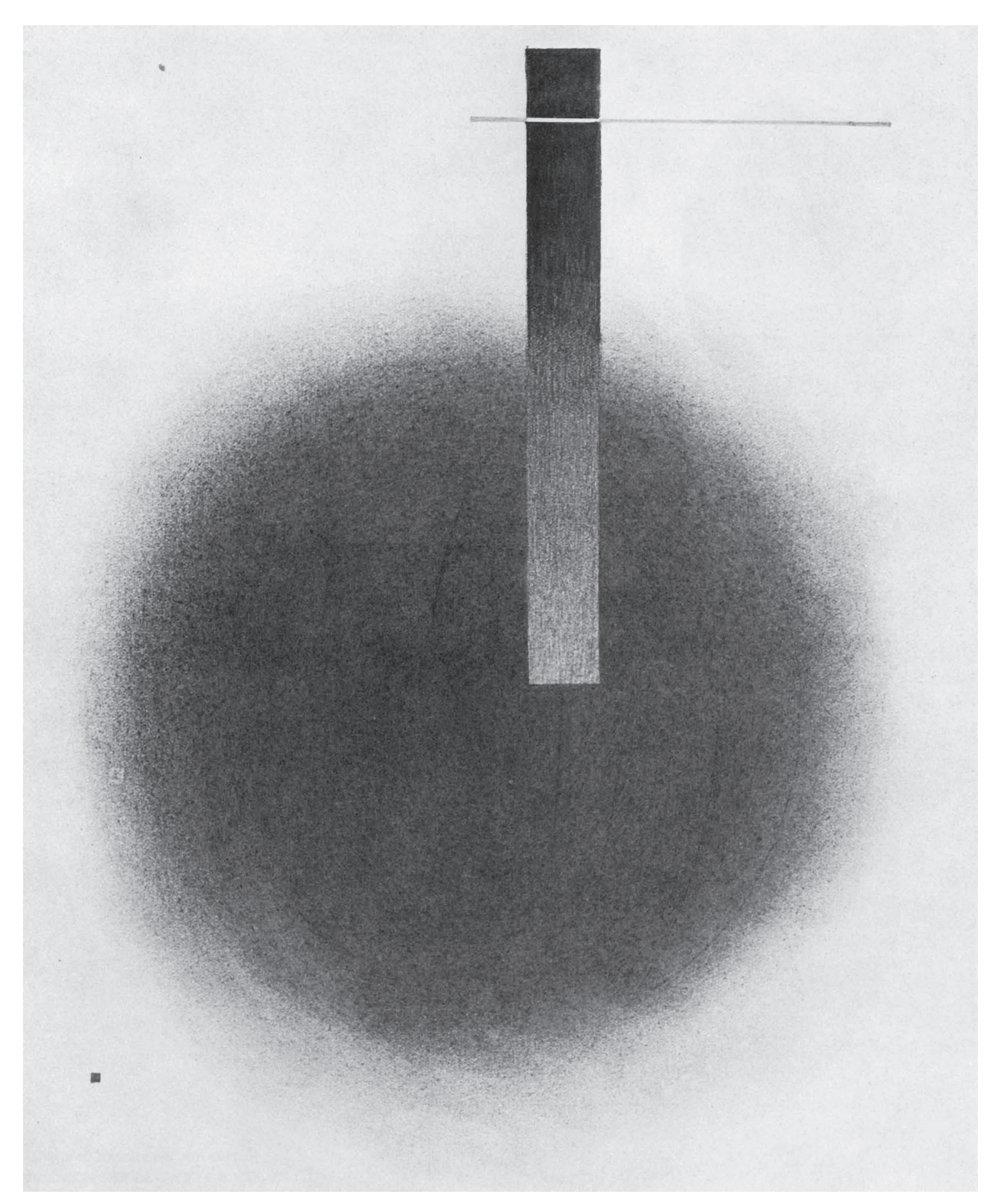
слева

Композиция из разных форм. Ф. Дикер, Веймар. 1919

Композиция из двух или большего количества типов форм и контрастов требует развитого чувства формы, чтобы объединить все это в одно целое.

справа

Членения поверхности круга. Школа прикладного искусства в Цюрихе. 1942



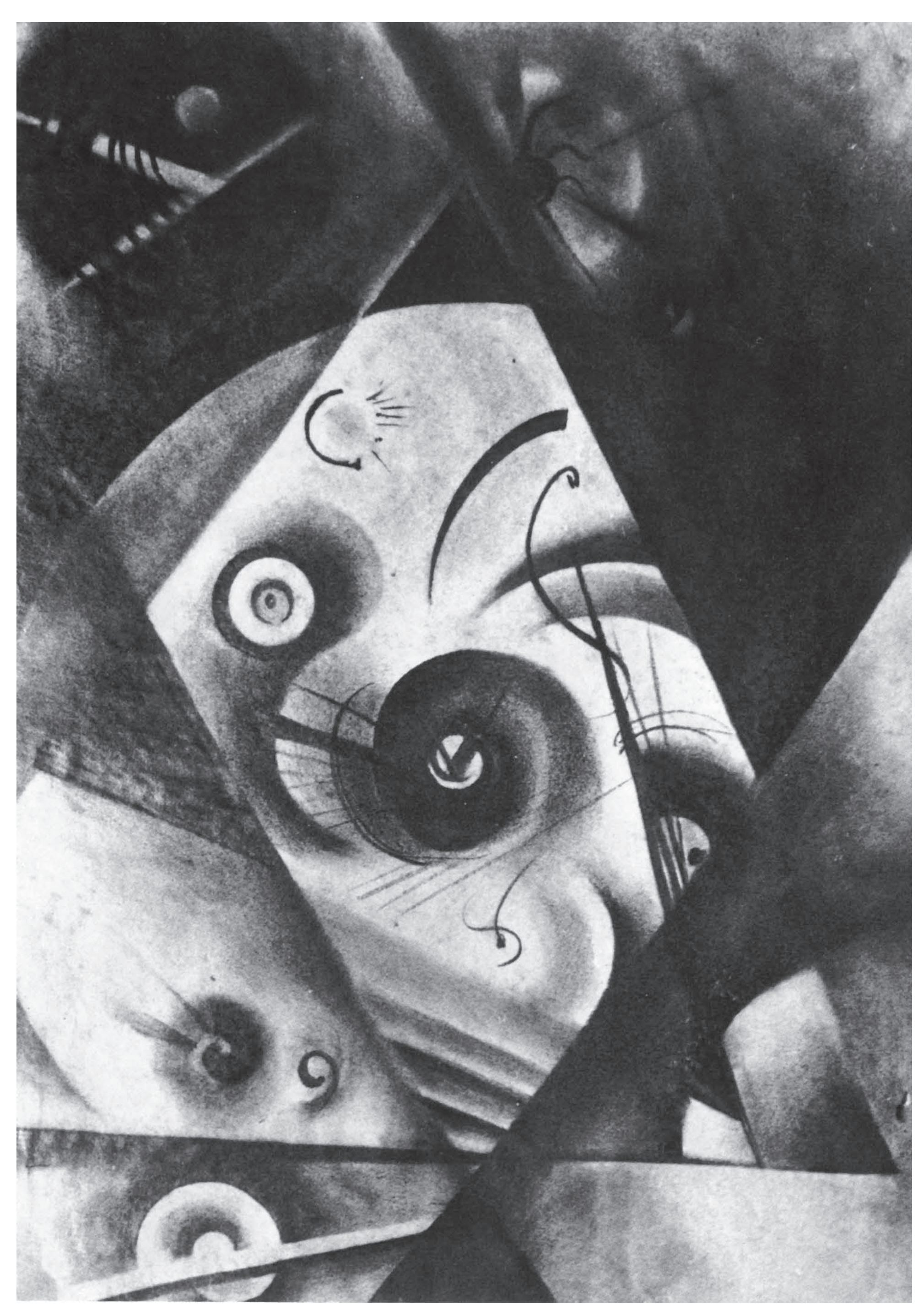


с. 78

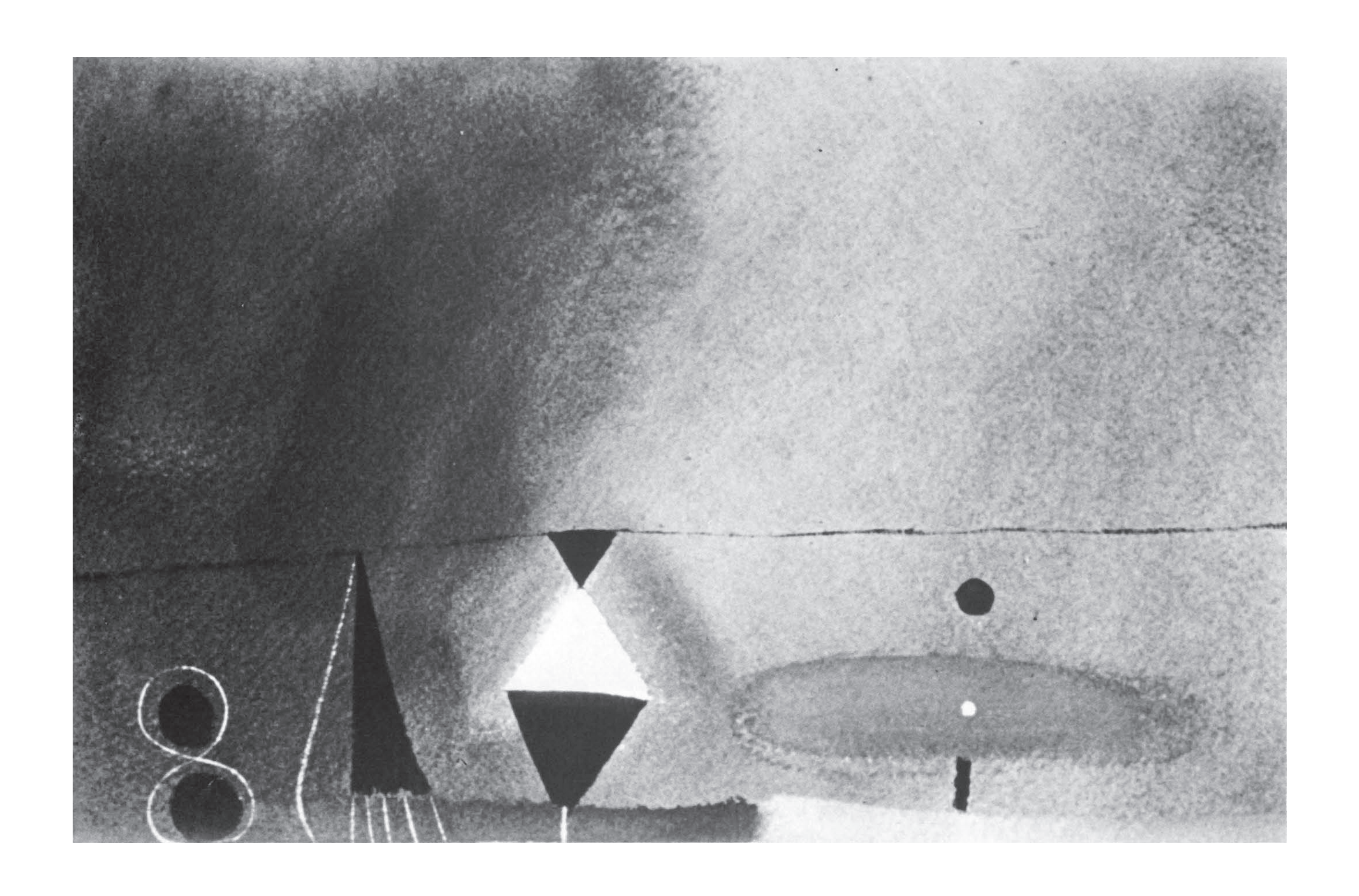
Композиция из разных по своему характеру контрастных форм. Веймар. 1920

с. 79

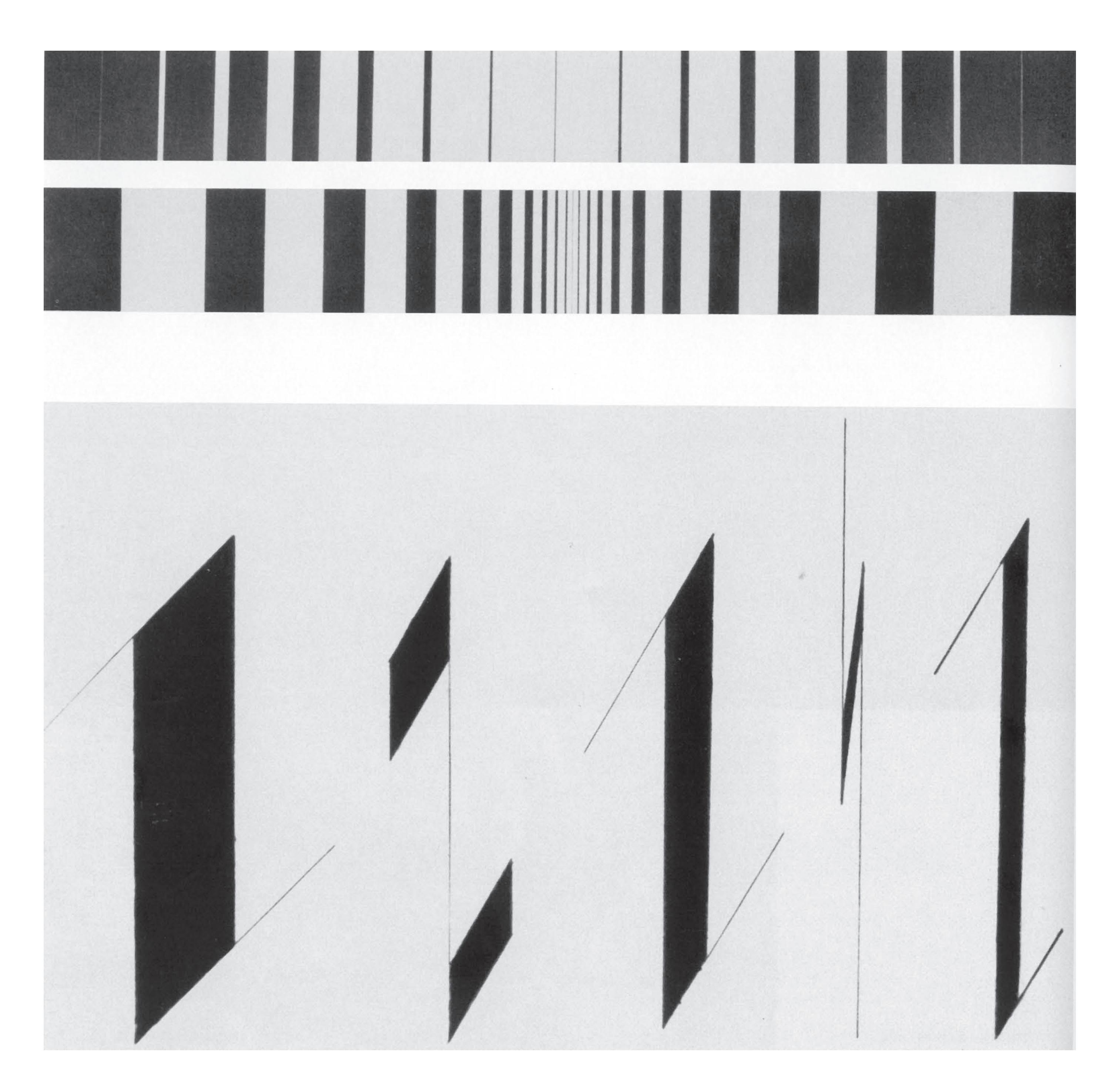
Эскиз костюма, построенного на мотивах круга. ГБорнеман, Берлин. 1929



Упражнение на контраст форм
и контраст светлого и темного.
Ф.Дикер, Веймар. 1920



Композиция с контрастами светлого и темного и с контрастами пропорций и форм. К.Аубек, Веймар. 1920



с.82

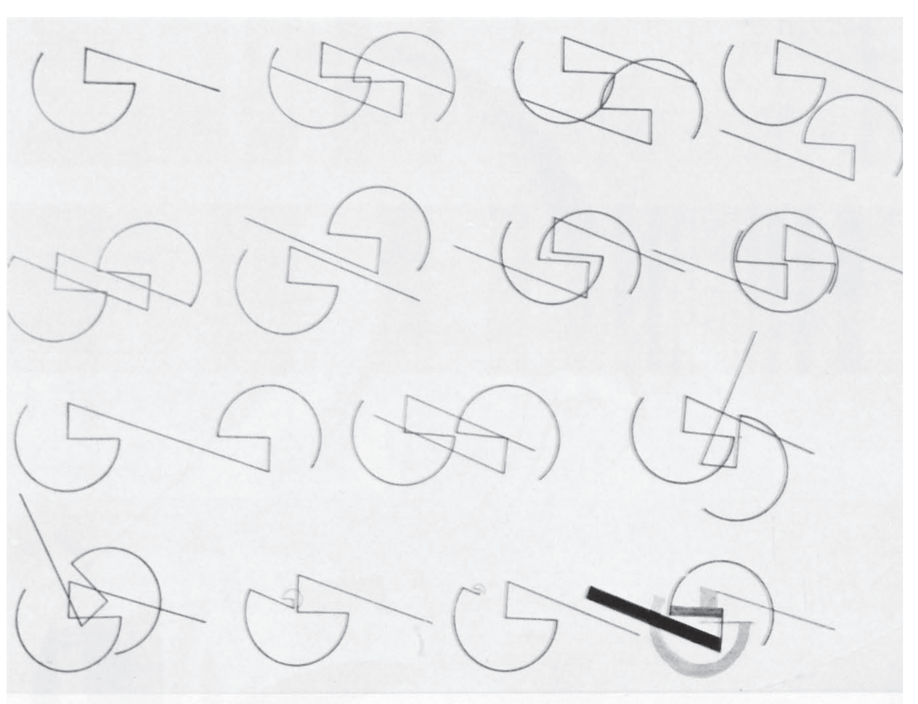
Шкала пропорциональных изменений от широкого к узкому с последовательным и встречным движением.

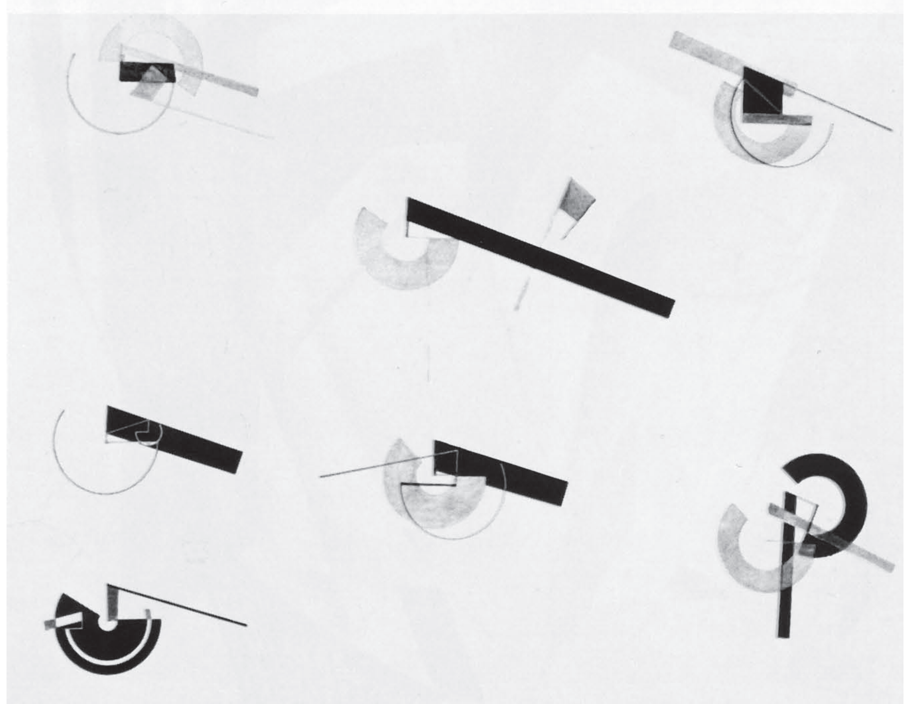
Пропорциональные контрасты вертикалей и диагоналей.
М.Дебус, Берлин. 1928

с.83

Рисунок с натуры, выполненный на занятиях по изучению пропорционирования.
Э.Боймер, Берлин. 1 928







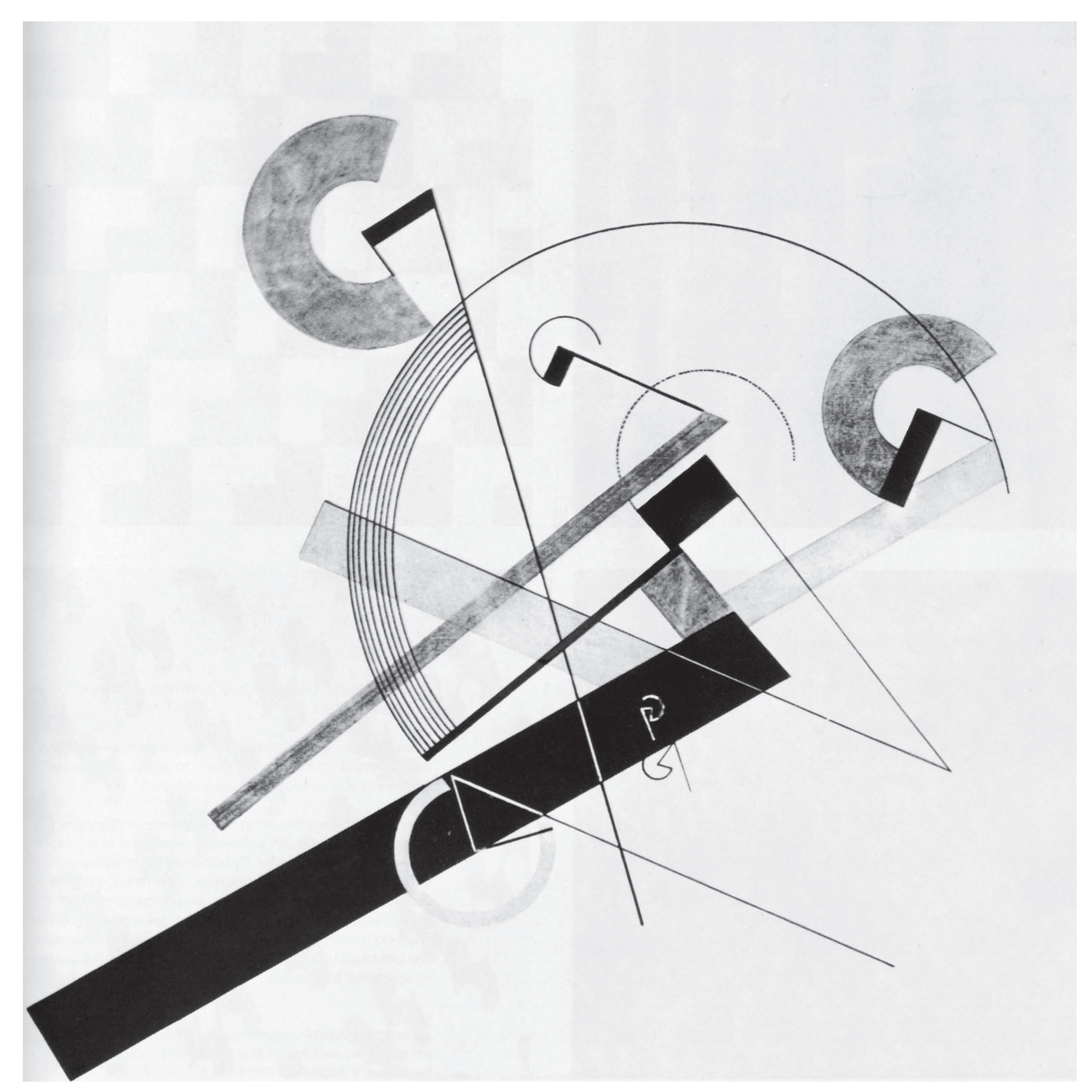
с. 84

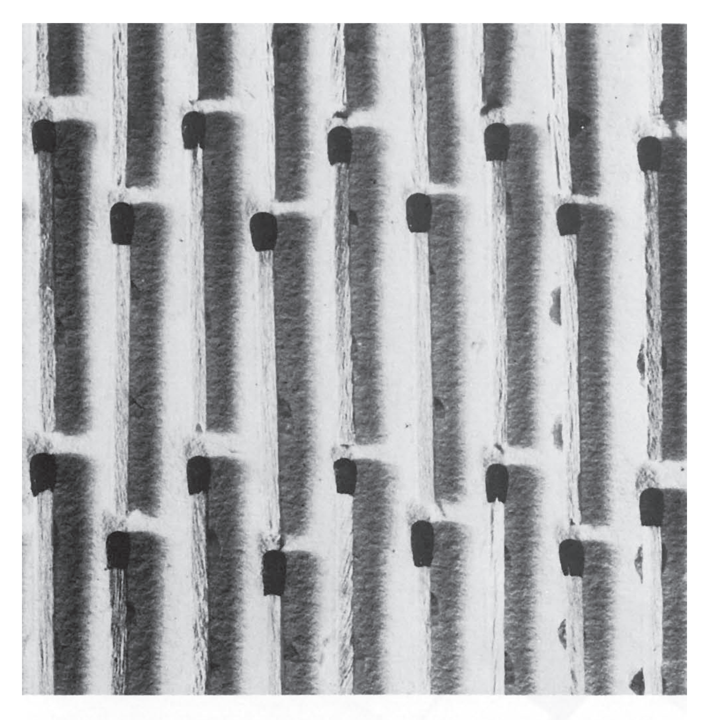
Комбинации и вариации линейного мотива.
Ф.Виндшейф,
Берлин. 1932

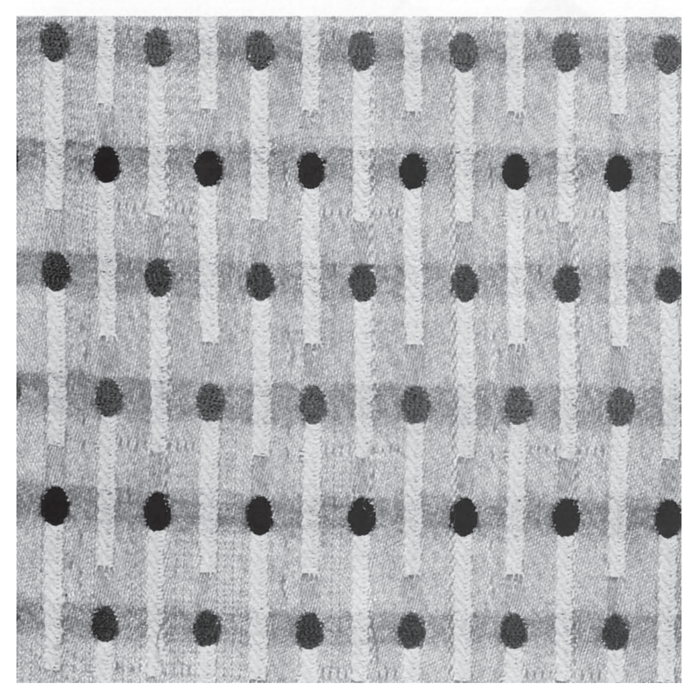
Линейный мотив построен из элементов круга, квадрата и треугольника. В первом случае два одинаковых линейных мотива то сближаются, то отдаляются друг от друга, то двигаются навстречу, то перекрещиваются. Вариации другого мотива построены на контрастах большого и маленького, широкого и узкого, светлого и темного.

с.85

Композиция с различными геометрическими формами. Ф.Виндшейф, Берлин. 1932







с.86

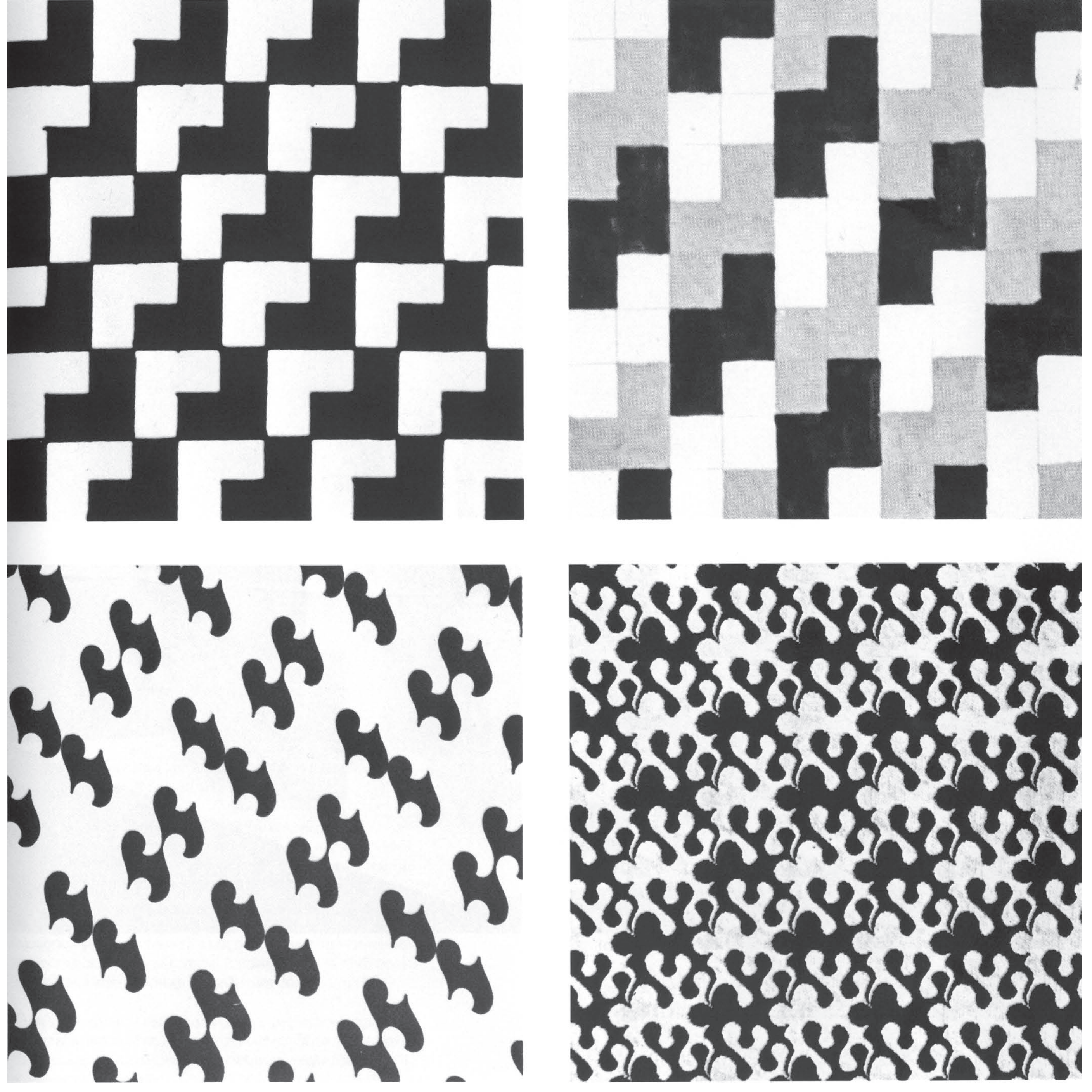
Композиция из спичек и узор из спичек на ткани. Крефельд. 1934

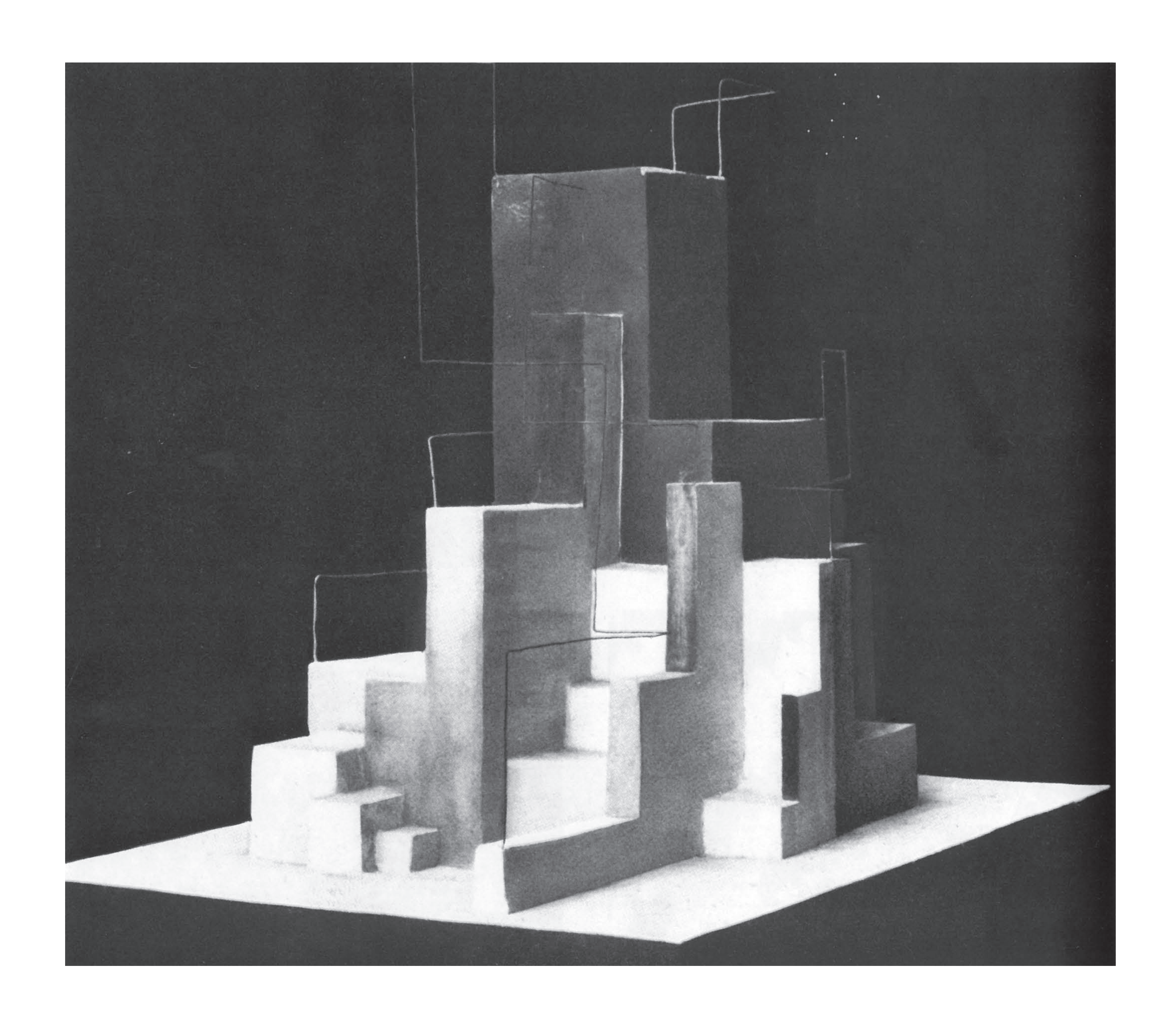
С помощью четырех спичек можно создать множество комбинаций, то поворачивая их, то кладя головками навстречу или накладывая друг на друга.

Плоскость можно без остатка разделить на квадраты, прямоугольники, ромбы, треугольники или равносторонние шестиугольники. Прибавляя или убавляя их, можно менять основной рисунок. Сочетание позитивных и негативных форм для создания орнаментов использовалось уже в древности. Сегодня перед художниками по текстилю открываются еще большие возможности для создания совершенно новых сочетаний форм и их цветовых вариаций.

с.87

Примеры композиционных решений типа позитив-негатив и использования их в технике набойки и в вышивке. Крефельд. 1934





Объемная композиция на основе кубических форм.
Г.Шунке, Веймар. 1921

Объемная композиция из камня.
К.Швертфегер, Веймар. 1921

Чтобы ощутить трехмерность элементарных геометрических форм, я давал задания на объемные композиции с использованием шара, цилиндра, конуса и куба. Такая игра в кубики не имела никакого отношения к архитектурному проектированию. Некоторые студенты закрашивали плоскости, чтобы понять, каким образом включение цвета влияет на ослабление или усиление пластического воздействия. А примененная проволока создавала впечатление стеклянных поверхностей.

При завершении моих занятий на форкурсе в производственных мастерских создавались объемные архитектурные композиции из песчаника, выдержанные в кубических формах.

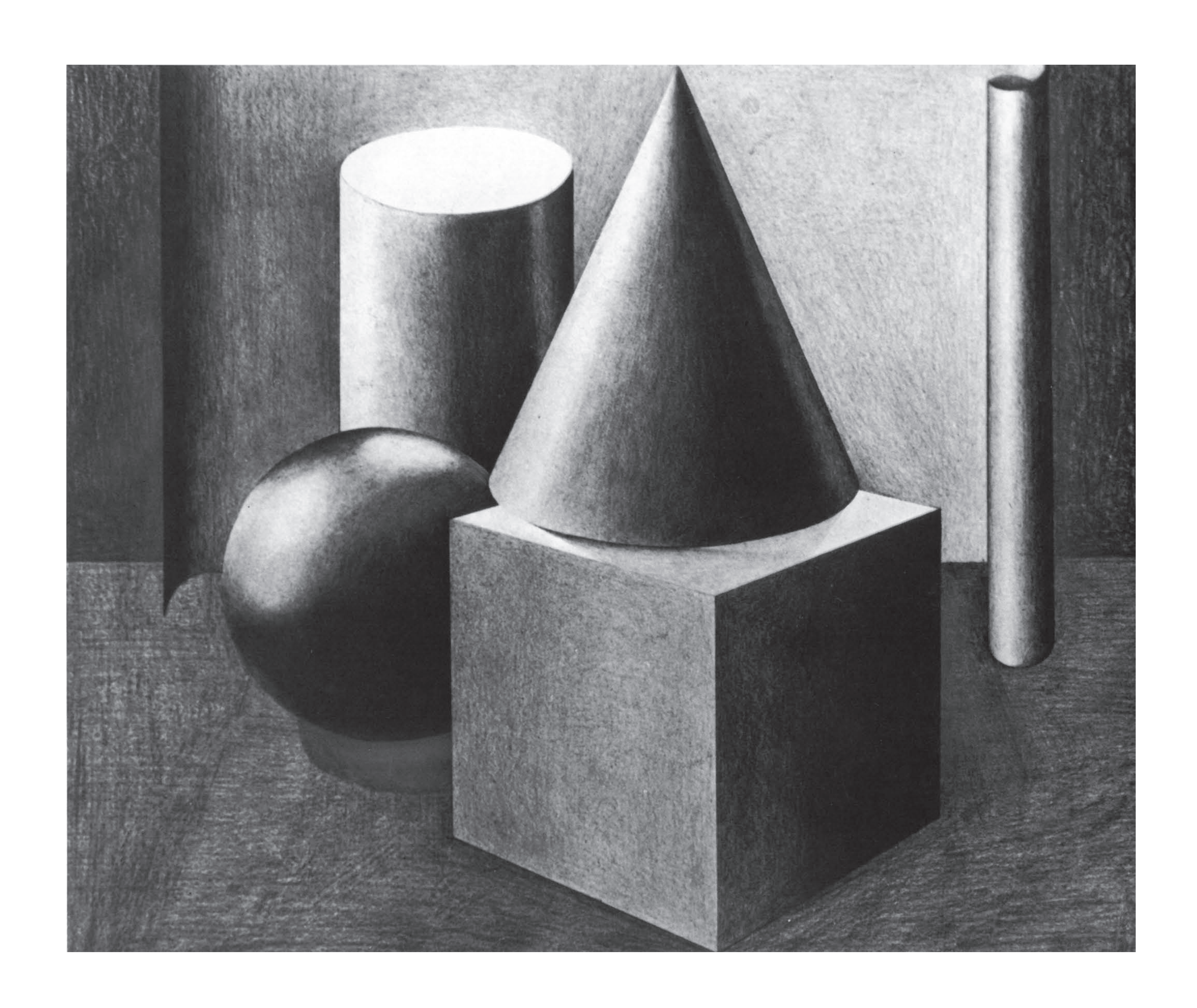
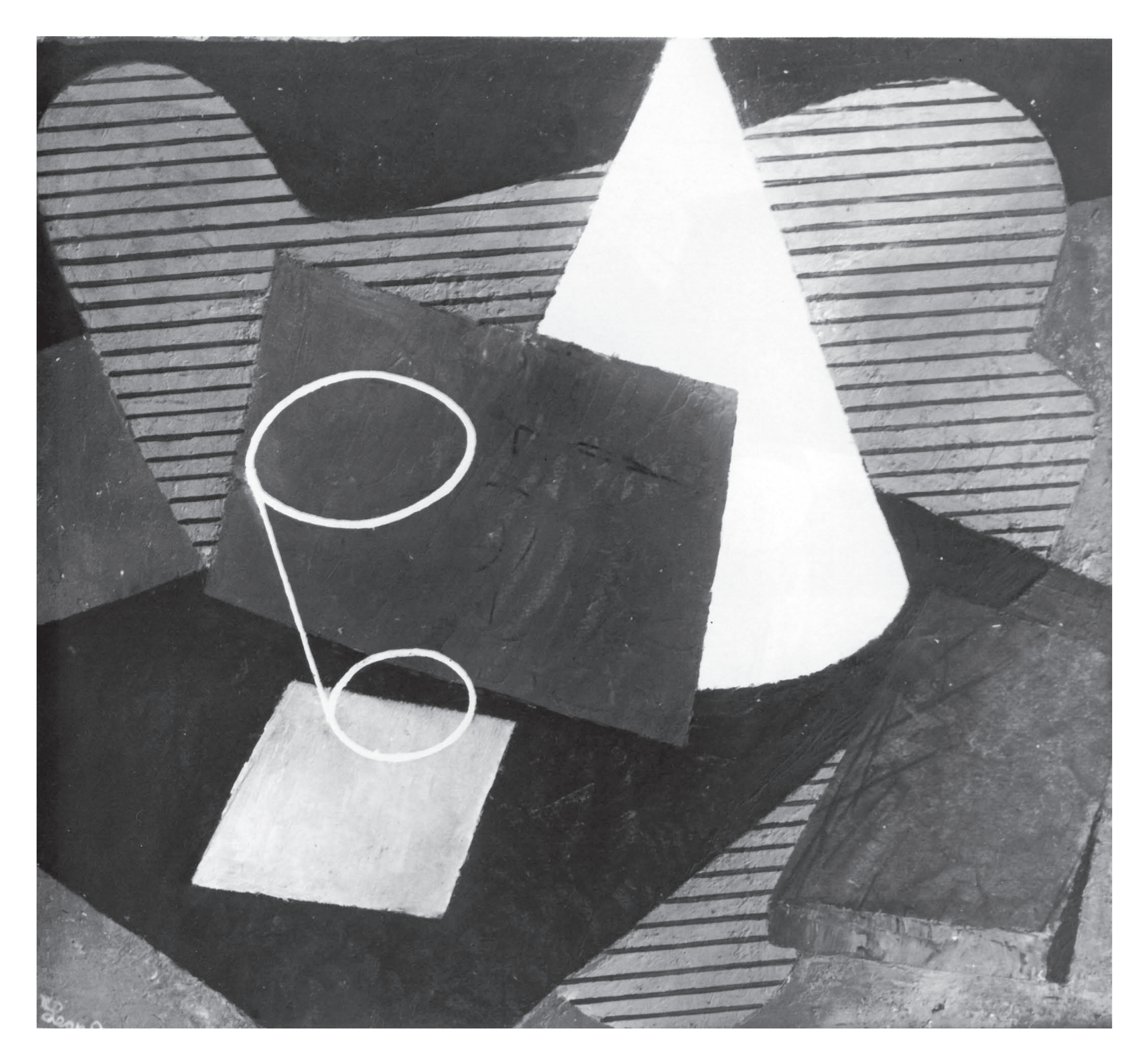
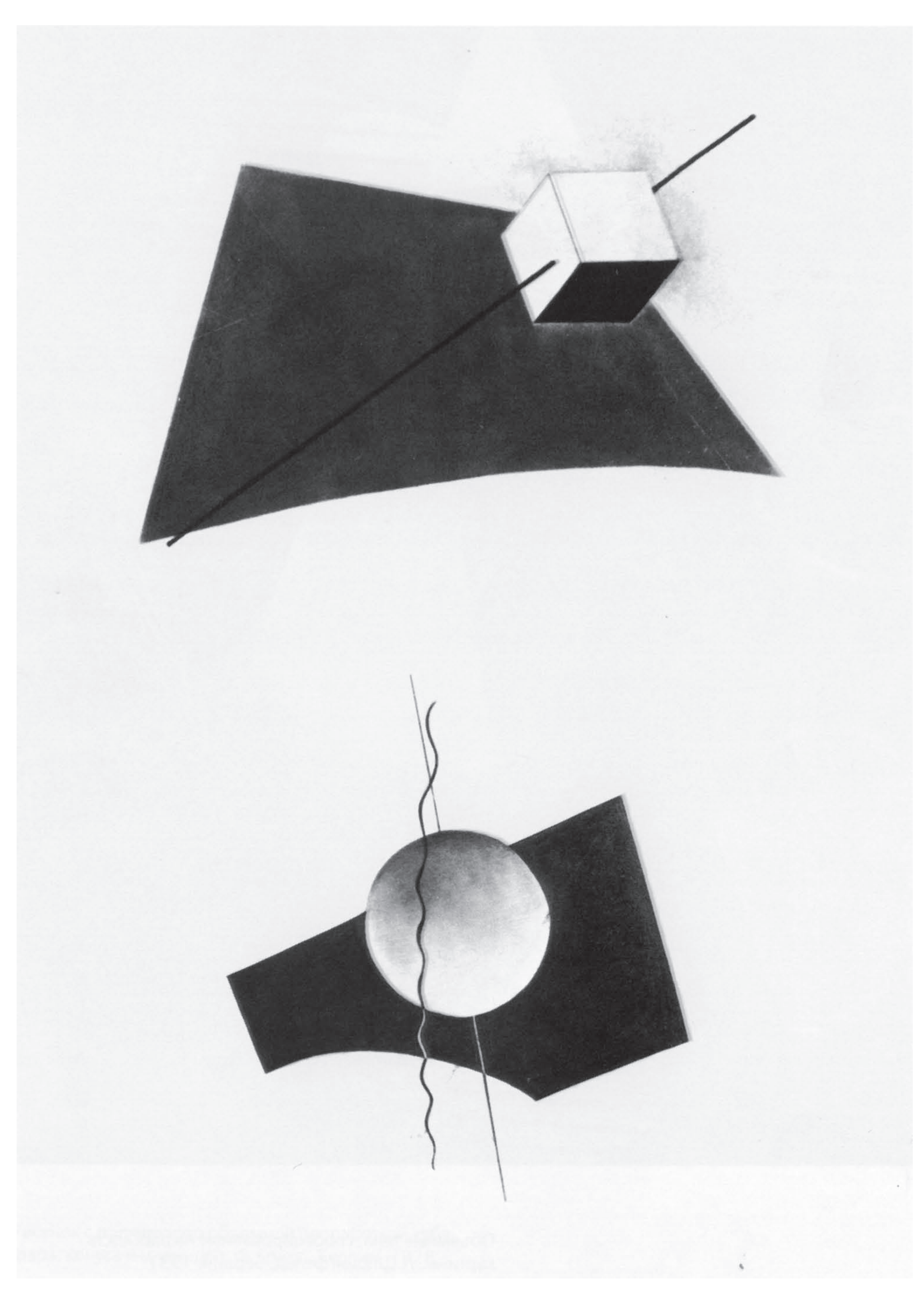


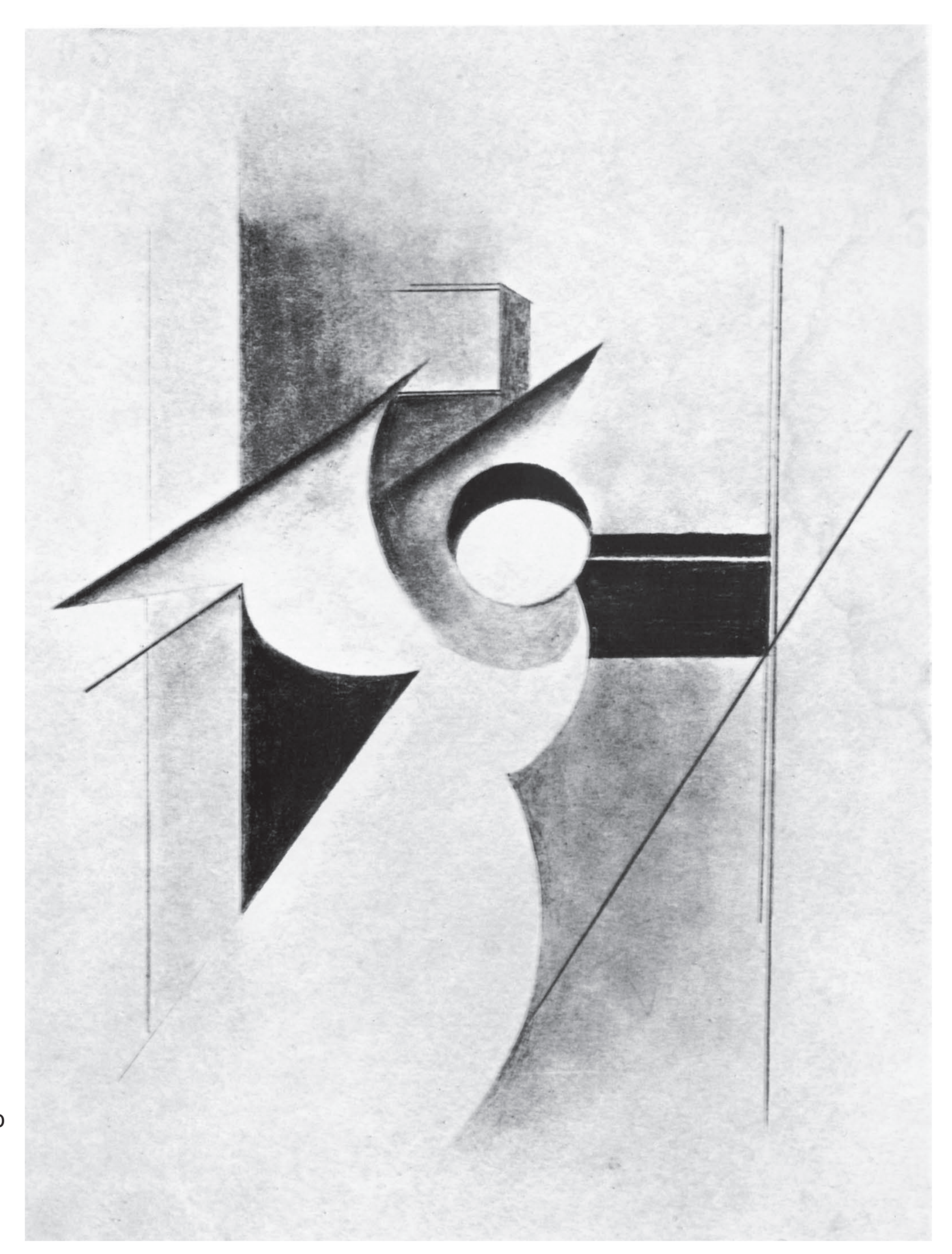
Рисунок с подчеркнуто объемной проработкой
куба, шара, конуса и цилиндра.
Ф.Брилл, Берлин. 1928



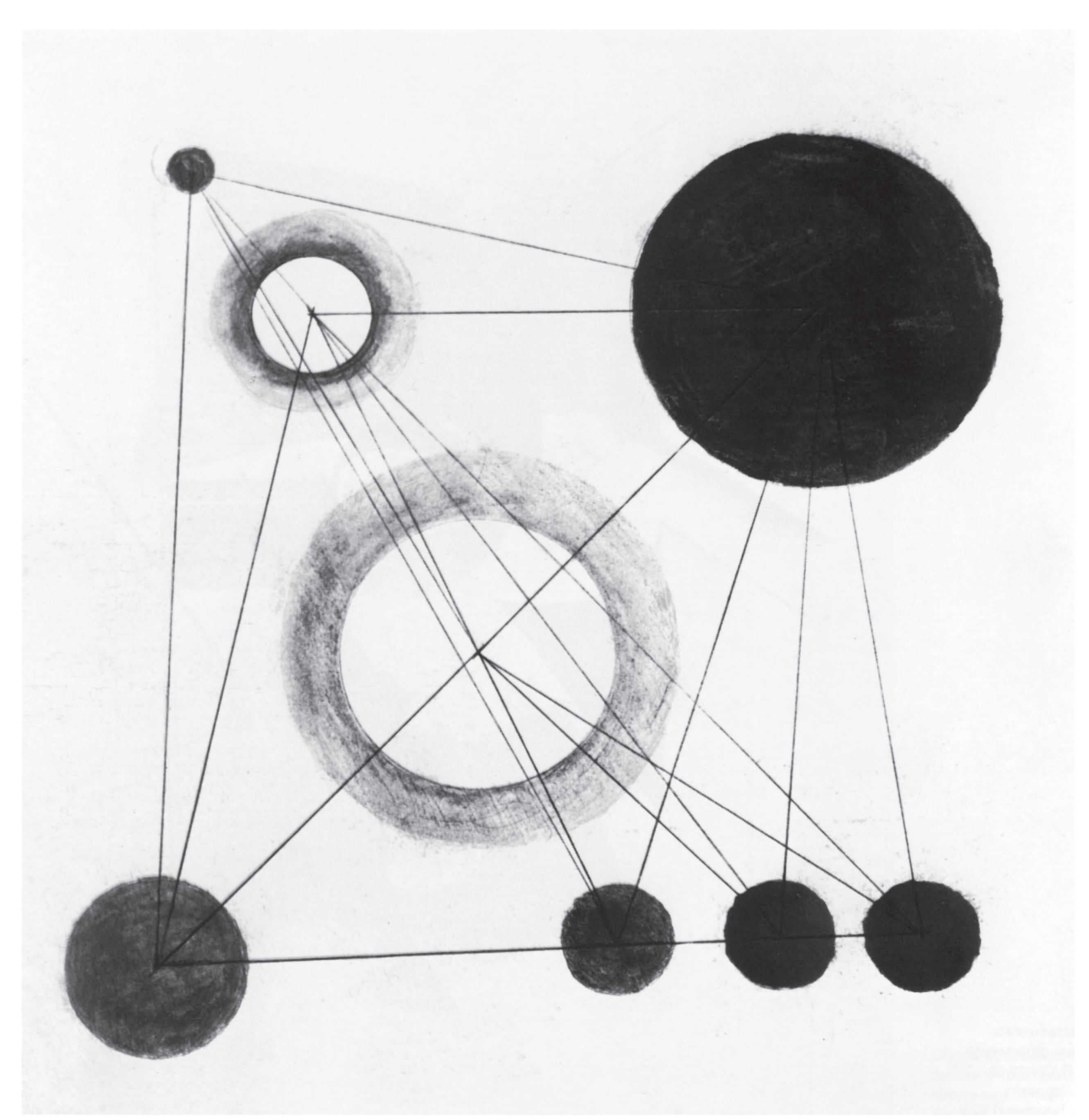
Объемные тела, спроецированные на плоскость картины.
Л.Шпрингфельд, Берлин. 1931



Объемы, плоскости, линии
в пространстве картины.
Г.Иттинг, Берлин. 1929



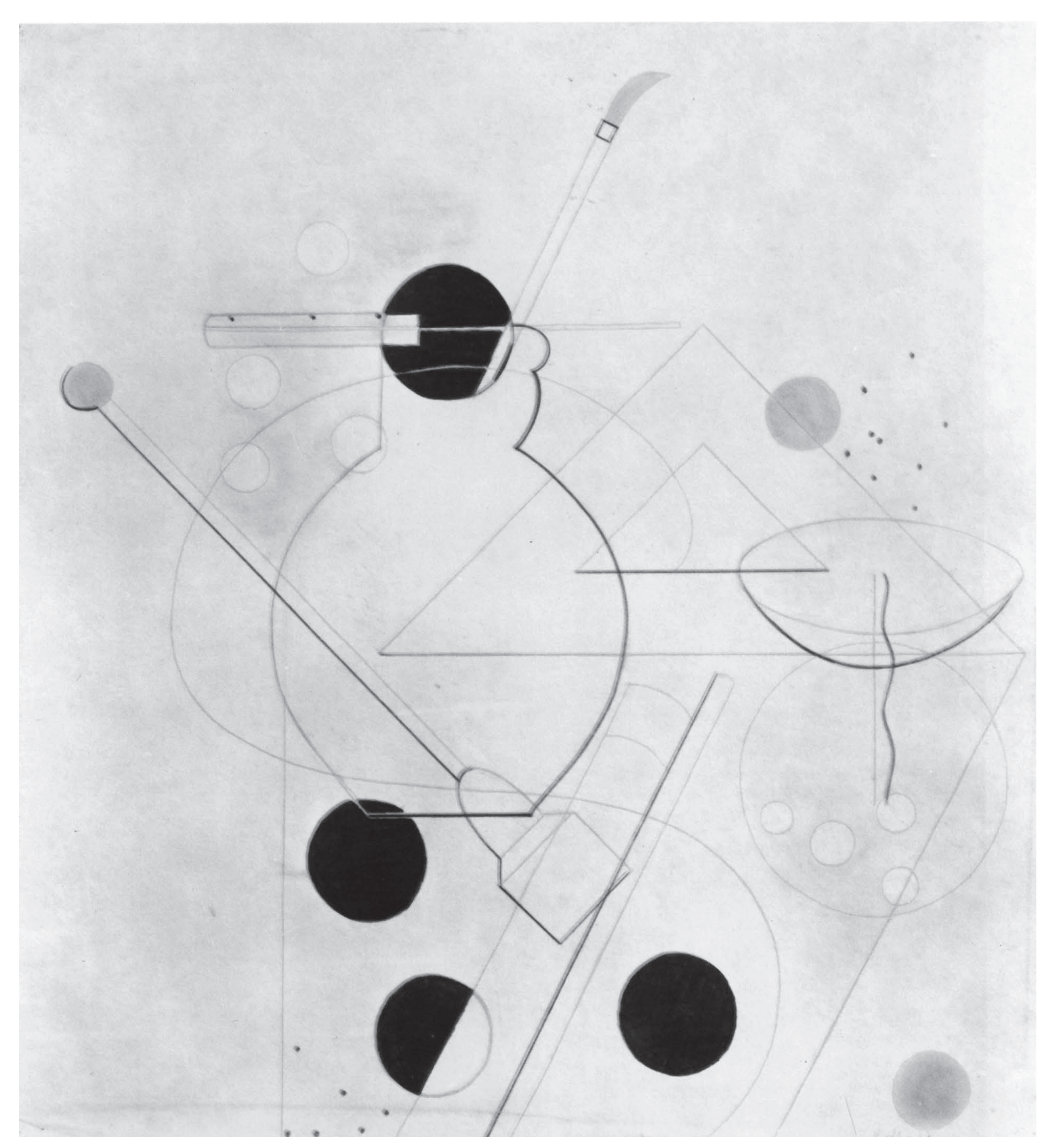
Анализ пространственного
построения фрагмента
картины П.Кристуса
«Благовещение».
У. Клемм, Берлин. 1929

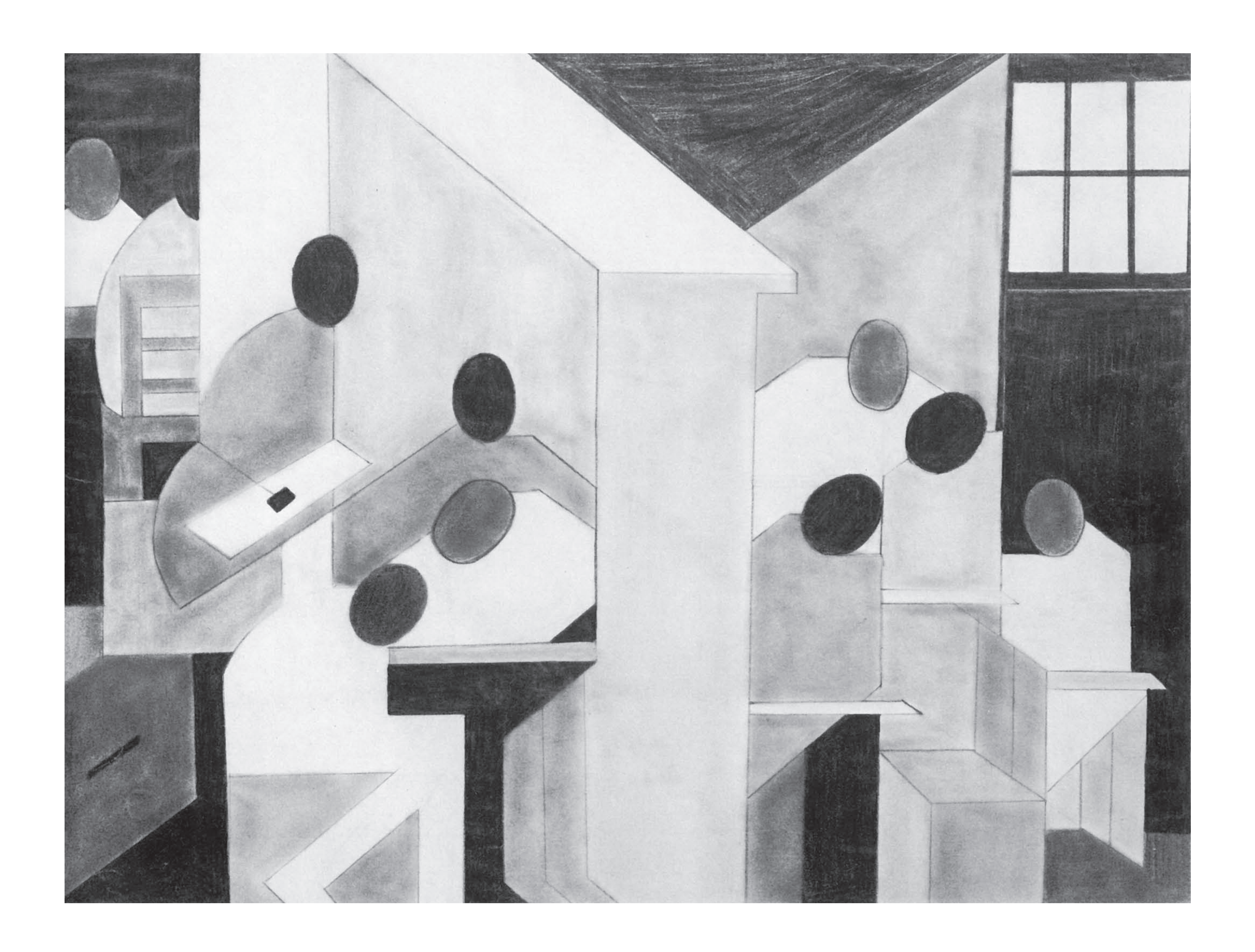


Композиция, отражающая движение взгляда по акценьным точкам и соединяющим их линиям.
Г.Штаух., Берлин. 1928



Рассредоточенные акцентные точки в композиции "Митинг". Р.Роте., Берлин. 1928





с.96

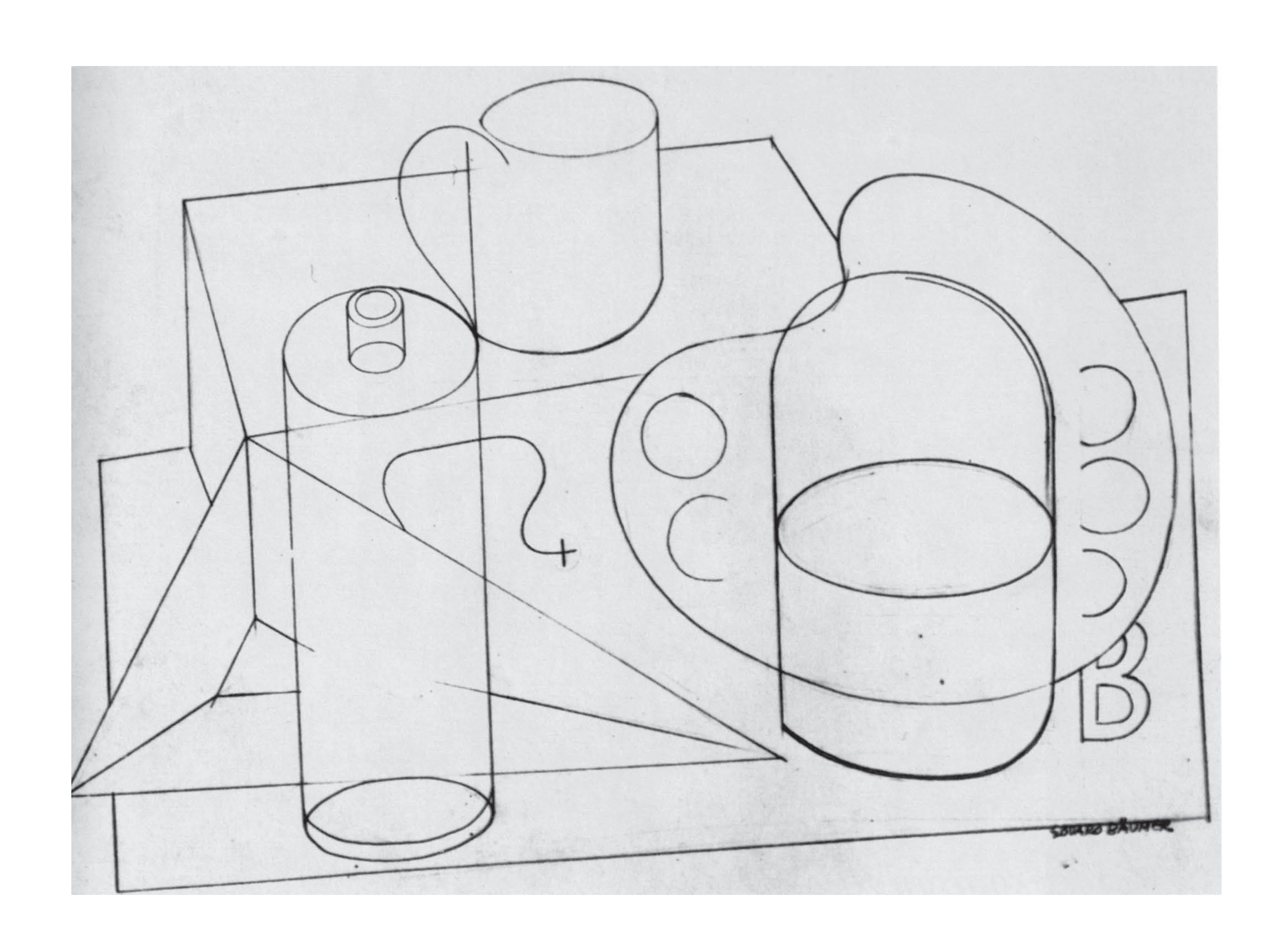
Упражнение на фиксацию акцентных линий
и точек в натюрморте. Р.Роте, Берлин. 1928

с.97

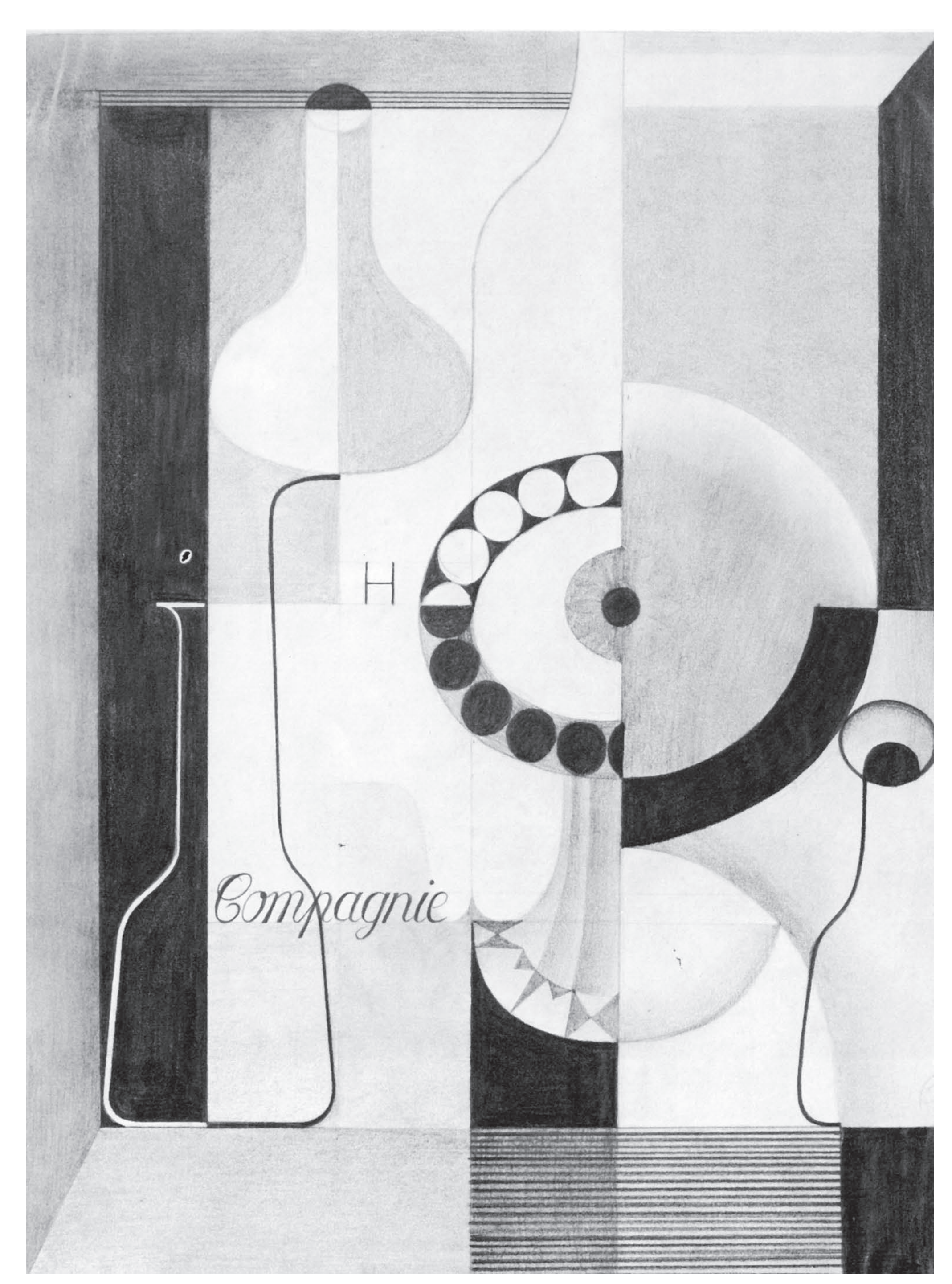
Класс. Задание на размещение фигур в пространстве.
Г Мюллер, Берлин. 1929



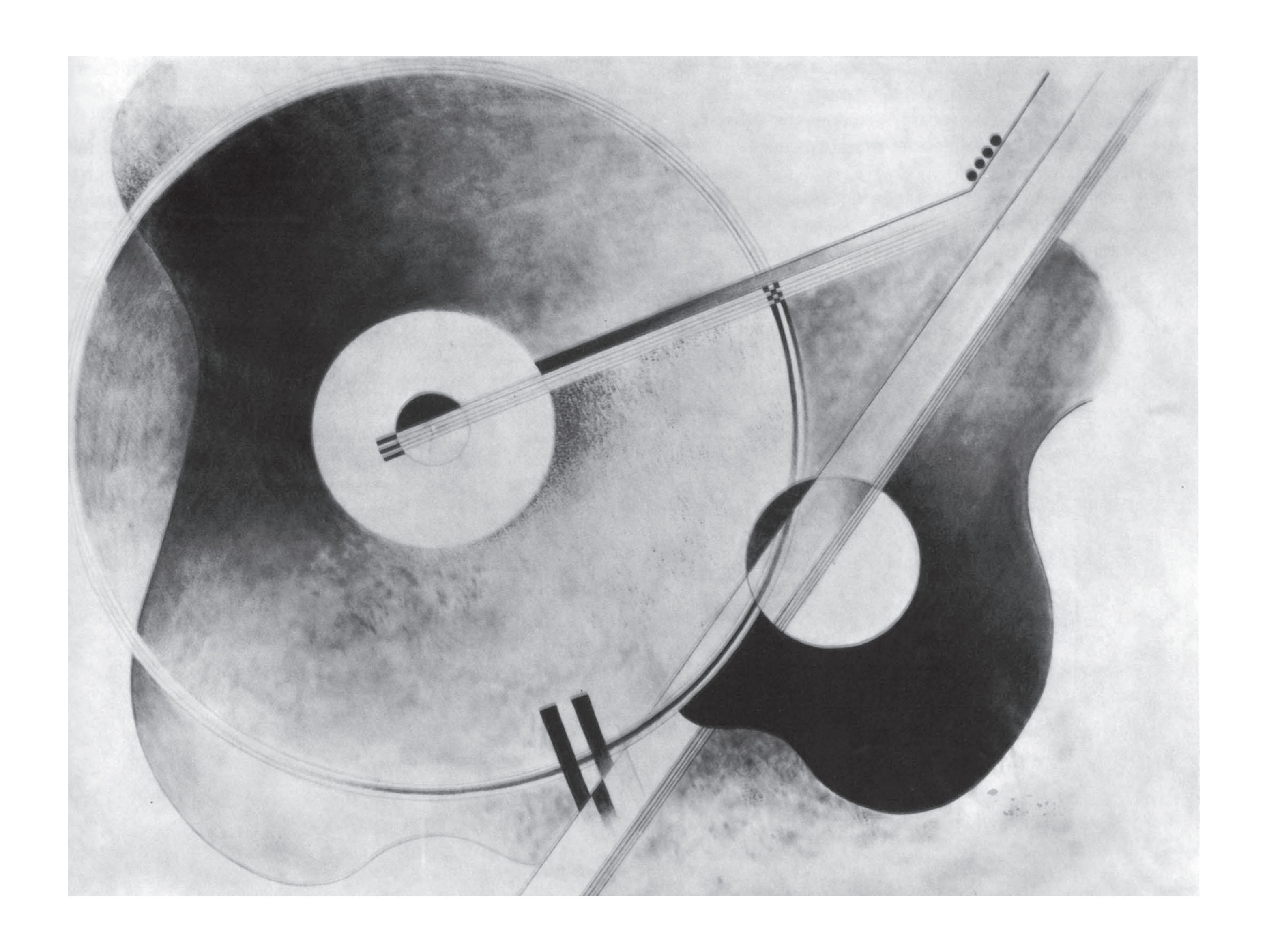
Натюрмотрт.
Ф.Брилл, Берлин. 1930



Линейно-аналитическое решение натюрморта.
Э.Боймер, Берлин. 1929



Коипозиция.
Э.Боймер, Берлин. 1929



Музыкальные инструменты. Композиция с контрастными формами и пропорциями.
А.Резе, Берлин. 1928

Эта композиция показывает, как можно добиться созвучия форм, свободно располагая линии и плоскости. Такие упражнения подготавливают почву для беспредметного восприятия формы.

Ритм

Ритм основан на повторах и созвучиях точек, линий, геометрических форм, пятен, объемов, а также различных пропорций, текстур и цветов.

Ритм возникает при тактовом повторении элементов, когда ощущается регулярность в соотношении вертикального и горизонтального, сильного и слабого, длинного и короткого. Он может проявляться и при неупорядоченном, непрерывно длящемся, свободно текучем движении. Во всем, что ритмично, ощущается огромная сила. Ритм приливов и отливов способен изменять береговую линию континентов, а монотонные ритмы, под которые дни и ночи пляшут в африканских племенах, могут приводить людей в состояние экстаза.

Для молодежи ритм — это прежде всего танцы и джаз. Исходя из этого я выбрал совершенно особый способ научить студентов ритму в их работе с пластическими формами.

Для начала я заставил их маршировать на месте. При этом в такт хлопать в ладоши. Такое простейшее, но жесткое ритмическое упражнение воздействовало на все их тело. Потом я отсчитывал ритм в три такта, отбивая его то левой, то правой ногой. После чего начинал чередовать разные приемы, например, заставлял двух студентов танцевать на небольшой площадке в синкопированном ритме.

Наконец, они переходили к изображению ритма на бумаге: ритмы марша изображались тонкими и жирными прямыми линиями, ритмы вальса — дугообразными. Изменения в движении акцентировались. Когда ритмичная музыка через несколько тактов вдруг прерывалась или начинала звучать с неравномерными интервалами, все почти болезненно ощущали сбои в ритмическом движении. Чтобы студенты ощутили ритмику кругового движения, они должны были встать неподвижно, взять в руки булавы или бутылки и, отсчитывая такт вслух, описывать руками круги и восьмерки. Во время движения полагалось запоминать ритм. Потому что все это нужно было потом изобразить.

Переживание плавного движения особенно впечатляет, если его непрерывная форма создается на основе ритмической гармонии.

Отмечая, что ощущение ритма может возникать не только в результате механического повтора, но и непрерывного движения, я диктовал фразу. Я просил написать эту фразу, но в два раза быстрее, потом в три раза и наконец так быстро, насколько это возможно. Студенты с удивлением замечали, что процесс письма уже не контролировался мышлением, у них получались буквы странной формы, в них отражалось движение самого написания и оно в высшей мере было связано с ритмичностью. Если сразу за такой скорописью начать столь же быстро непрерывно изображать простые формы, в их начертании проявляется та же индивидуальная ритмика почерка. Форма оказывается сродни шрифту. Подобное наблюдение помогало глубже понять природу ритмического образа.

Что такое ритм, до некоторой степени можно понять и объяснить, но его глубинная природа объяснению не поддается. Написанное в ритмическом ключе обладает своеобразной внутренней динамикой, что роднит его с живыми формами. Если же в написании букв нет динамики, их вид неритмично холоден, прерывист и враждебен.

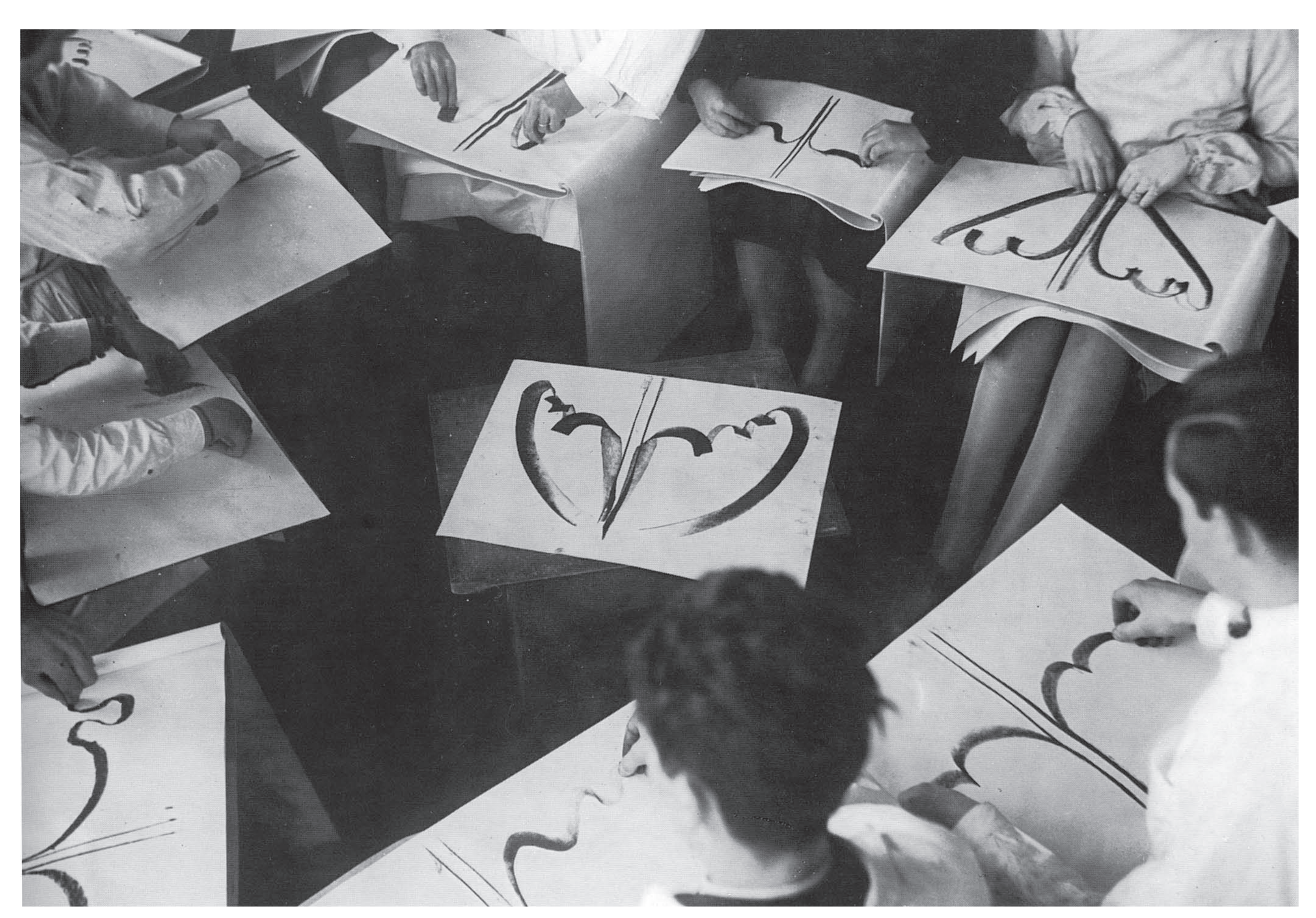
Много лет назад я посетил мастерскую известного скульптора. Он работал над двумя монументальными женскими фигурами, предназначенными для какой-то гробницы. Первым изображением он был доволен, над вторым безуспешно мучился уже несколько недель. Вдохновленный внутренним порывом, он создал первую статую с ритмичной формой ниспадающей драпировки. Она была убедительна. Вторая была неудачной. Он начал работу усталым, без необходимой сосредоточенности, полагаясь только на свою волю и интеллект, хотя результата можно было добиться только с помощью интуиции и свободного чувства ритма.

Итак, я заставлял студентов изучать геометрически абстрактные и чисто природные формы настолько долго, пока они не смогут изобразить их одним неотрывным росчерком. На с. 105 и 123 показаны выполненные таким образом рисунки углем и кистью. Даже две совершенно разные линии могут быть объединены общим ритмом, если они написаны одним безостановочным движением.

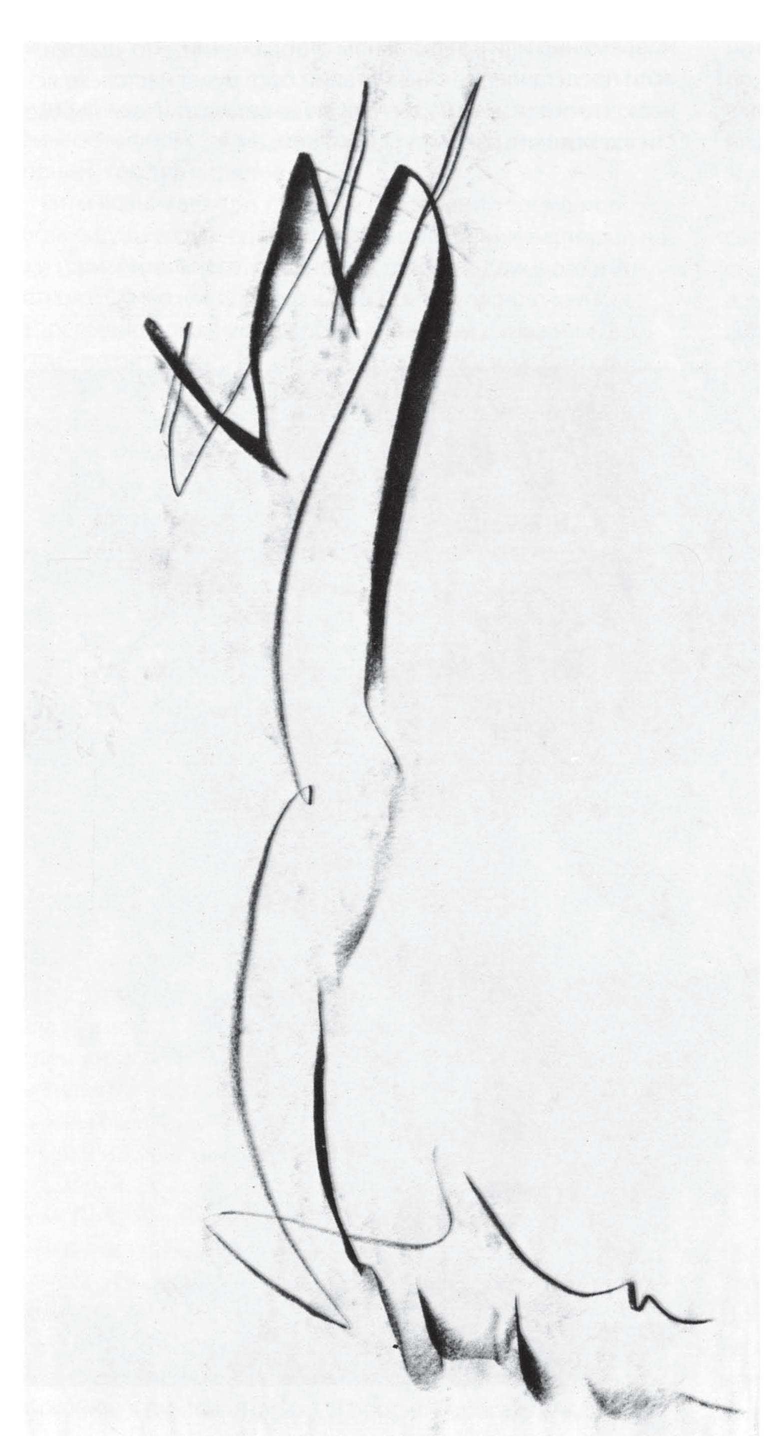
Нас. 108 показано чередование ритмических движений в противоположных друг от друга направлениях. Кроме ритмизованных линейных набросков нужно научиться работать с ритмикой пятен. На с. 110 приведены рисунки тушью, воспроизводящие упражнения с четырьмя спичками. При письме кистью важно было найти последовательность изображения, так как движение при письме должно быть непрерывным. Необходимо, чтобы формы переходили одна в другую через промежуточные стадии.

Анализ работ старых мастеров может помочь пониманию ритмической композиции (с. 113).

Полезно одинаково развивать как левую, так и правую руку. Ими можно научиться рисовать или писать слова одновременно или в зеркальном отображении. Это удается, если представление о начертании букв будет настолько ясным, что его можно будет чуть ли не автоматически перевести в движение рук.



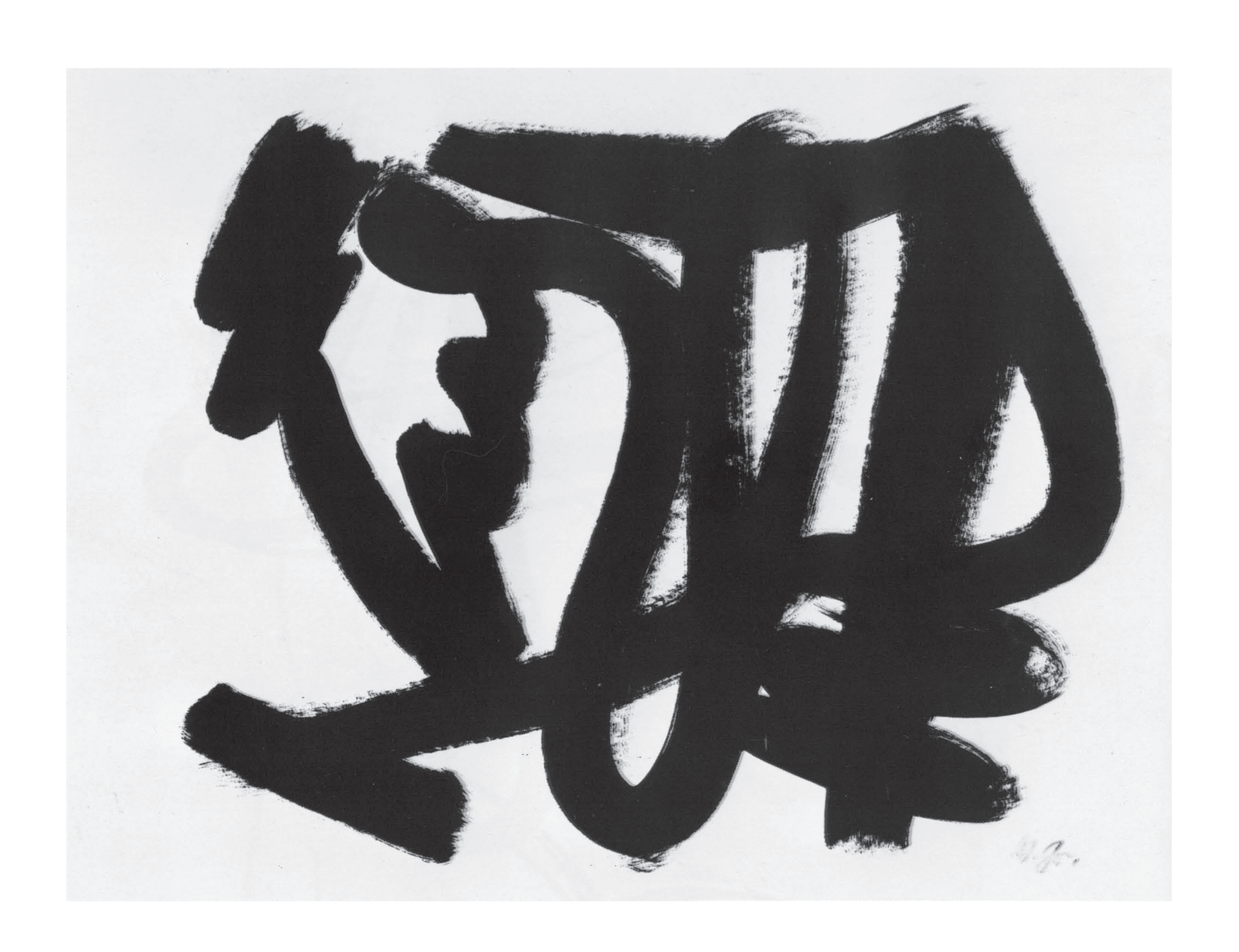
Студенты осваивают рисование обеими руками



Ритмические линии,нарисованные параллельно обеими руками



Витиеватая форма, нарисованная двумя кусочками угля, зажатыми в одной руке



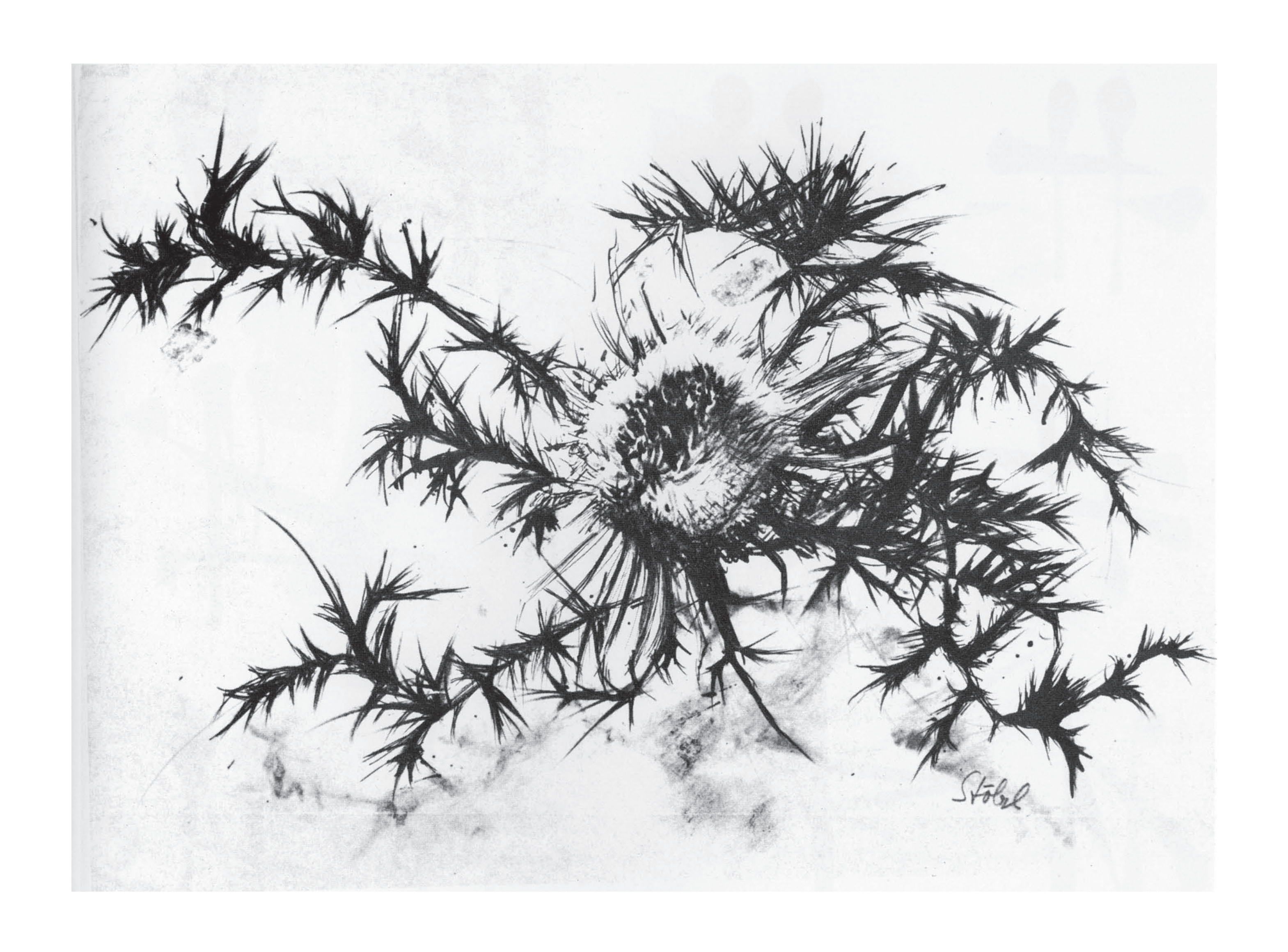
Ритмизованный рисунок свободной формы.
В.Грефф, Веймар. 1920



Экспрессивный контраст волнообразной и меандровой линий, проведенных непрерывным движением руки. Веймар. 1920

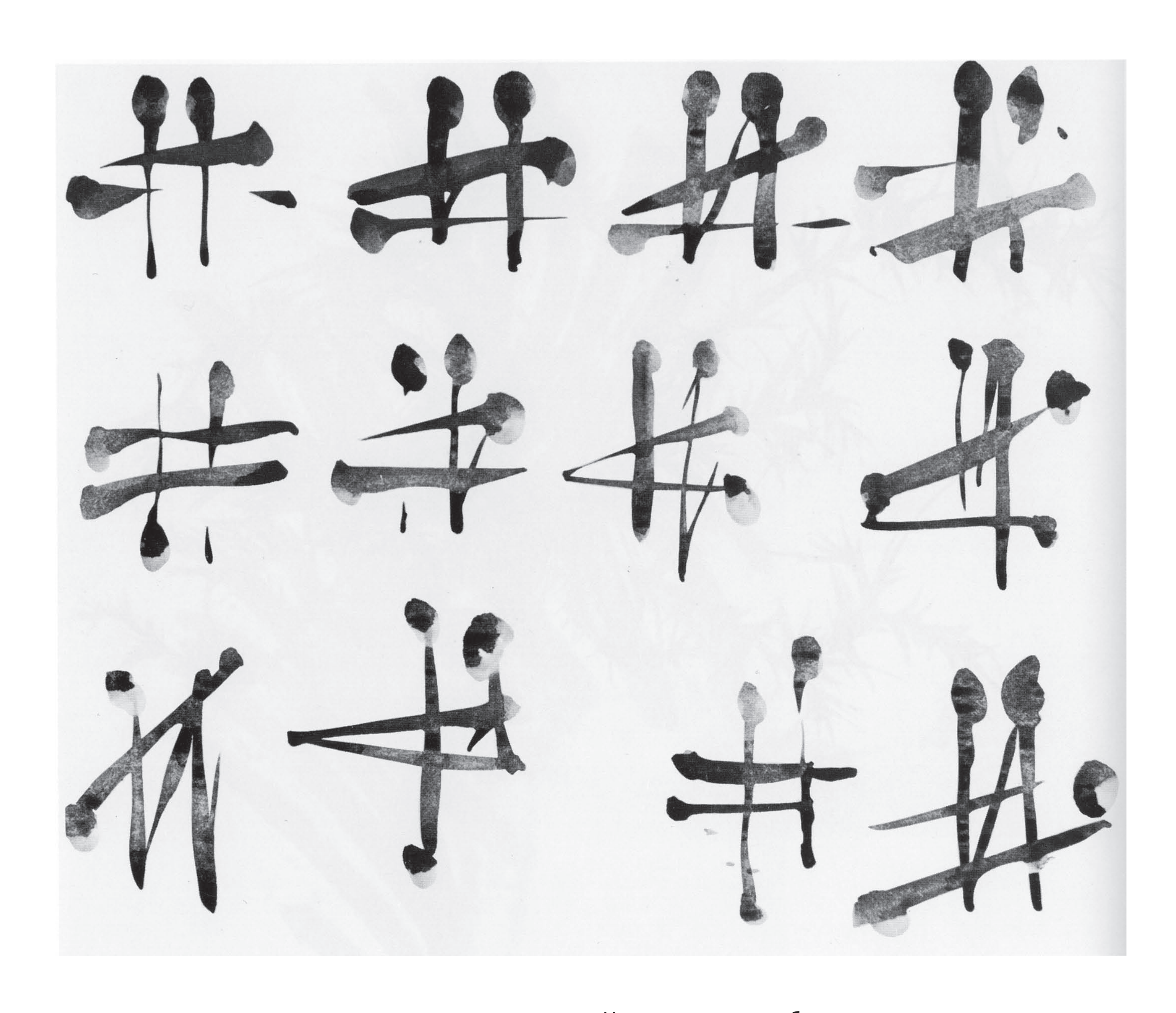


Ритмизованное движение разно-
направленных и пересекающихся
линий



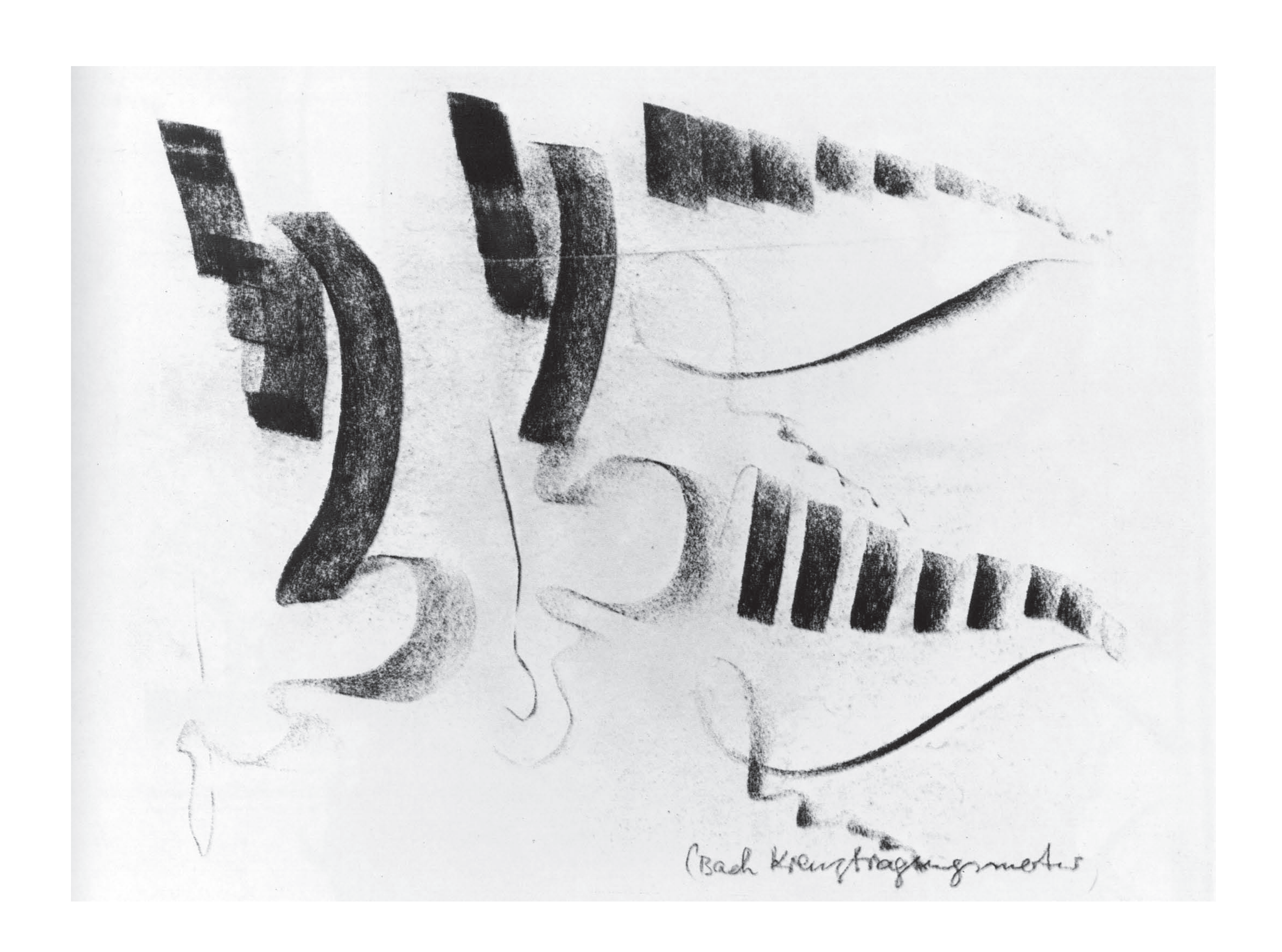
Чертополох. ГШтольцель, Веймар. 1920

Кто хочет изобразить чертополох, должен ощутить остроту его колючек и взъерошенноаь его цветов. Во время рисования надо наароиться на соответствующий агрессивному характеру чертополоха лад, чтобы точно и выразительно передать его облик с помощью резких, быарых и колких движений.



Спички, нарисованные тушью четырехкратным ритмическим движением кисти.
М.Фрей, Текстильная школа в Цюрихе. 1959

Четыре спички, изображенные точками и линиями, — тема ритмического упражнения, в процессе которого каждая композиция создается сразу, без исправлений. Переходы от одной формы к другой должны быть четкими, без нарушения общего ритма.



Графическое воспроизведение музыкальной темы.
А.Боймер, Берлин. 1929



с.112

Ритмическая форма,
созданная под влиянием
сильного порыва.
М.Тери-Адлер, Вена.
1918

с.113

Анализ ритмического движения в картине Лукаса Кранаха.
А.Воттитц, Веймар. 1919



Экспрессивные формы

Наиболее сложная задача для преподавателя — высвободить и развить творческие способности студента.

Для этого необходимы специальные упражнения с наиболее податливыми и выразительными средствами и материалами изображения, моментально реагирующими на легчайшее прикосновение руки, какими являются, к примеру, кисть для туши или мягкий уголь. Большинство начинающих мало заботит то, чем они рисуют или пишут. Кистью они пользуются для того, чтобы закрасить плоскость, и не видят в ней ценнейшего инструмента для своего самовыражения.

Чтобы непосредственные чувства были выражены в пятне или линии, они прежде всего должны жить в самом художнике. Рука, кисть, пальцы и, что также важно, все его тело должны быть наполнены этими чувствами. Чтобы погрузиться в работу, надо уметь и напрягаться, и расслабляться.

В рисунках кистью, как уже говорилось, мои студенты никогда не достигли бы такого высокого уровня, если бы не готовились к ним, выполняя специальные упражнения на дыхание, сосредоточенность и расслабление. На смену поверхностному зрению, быстро меняющимся мыслям и рассудочности должны прийти внутреннее видение и готовность подчиниться собственному воображению. Художник должен ощутить тот момент, когда его чувства обретают конкретно зримый образ, чтобы начать рисовать. Все созданное в момент наивысшей увлеченности отличается абсолютно точным попаданием в цель. И любые попытки что-то прибавить или исправить оказываются ненужными и пустыми. Произведения, созданные в такие моменты, всегда поражают своей непосредственностью.

Чтобы свободно очертить кистью большой правильный круг, требуется полный контроль над движением тела и величайшая психологическая концентрация. Один из знаменитых китайских рисунков тушью состоит из единственного круга, нарисованного на шелке. И хотя толщина линии одинакова по всей окружности, она наполнена чувством. Важнейший принцип китайских рисовальщиков кистью гласит: «Рука и сердце должны быть едины». Тот, кто рисует кистью, только тогда ощутит гибкость ее кончика, когда внутренне почувствует форму, которую он хочет передать, и последует этому чувству. По выразительности кисть превосходит уголь, поскольку дает возможность богатых нюансировок. В то воемя как уголь имеет одинаковый темный мазок независимо от того, наклонен он вправо или влево. Кисть же, наоборот, позволяет передавать широкую гамму тональных модуляций.

Как только начинающий художник ощутит мануальную твердость своей руки и будет в состоянии отличить формы прочувствованные от непрочувствованных, ему можно переходить к изображению предметов. Например, нарисовать кувшин одной сплошной линией. Однако форма кувшина будет только тогда воссоздана верно, если его пластика и объем, его внутренняя пустота и прочность обрамляющих стенок, ручки и основания будут соответствовать в изображении кувшина представлению художника об этом предмете (с. 123).

Натюрморты с цветами вызывают совсем иные ощущения (с. 117).

Целую неделю каждое утро студенты по полчаса разглядывали и рисовали с натуры папоротник, чтобы попытаться уловить и понять характерные изгибы его формы. В последний день папоротник убирали и студенты в полной творческой сосредоточенности и всего в течение 15 минут должны были нарисовать его уже по памяти, на основе только своих впечатлений (с. 121).

Чтобы в наброске тушью изобразить кошку легко и жизненно, необходимо было долго и внимательно вглядываться в ее облик и движения (с. 124).

В автопортрете с зеркалом и кошкой (с. 125) изображение кошки получилось столь же прочувственным. Я заставлял студентов, разглядывающих себя в зеркале, обращаться к себе по имени и разговаривать с собой.

Хорошее упражнение - рисовать лицо человека много раз до тех пор, пока не сможешь спонтанно быстро изобразить самое характерное в нем. При рисовании движение взгляда соединено с движением руки. Но как

только взгляд становится рассеянным, лучше перестать рисовать (с. 126).

Анализ работ старых мастеров дает хорошую возможность изучить, как достигается такая подчиненность чувству (с. 127).

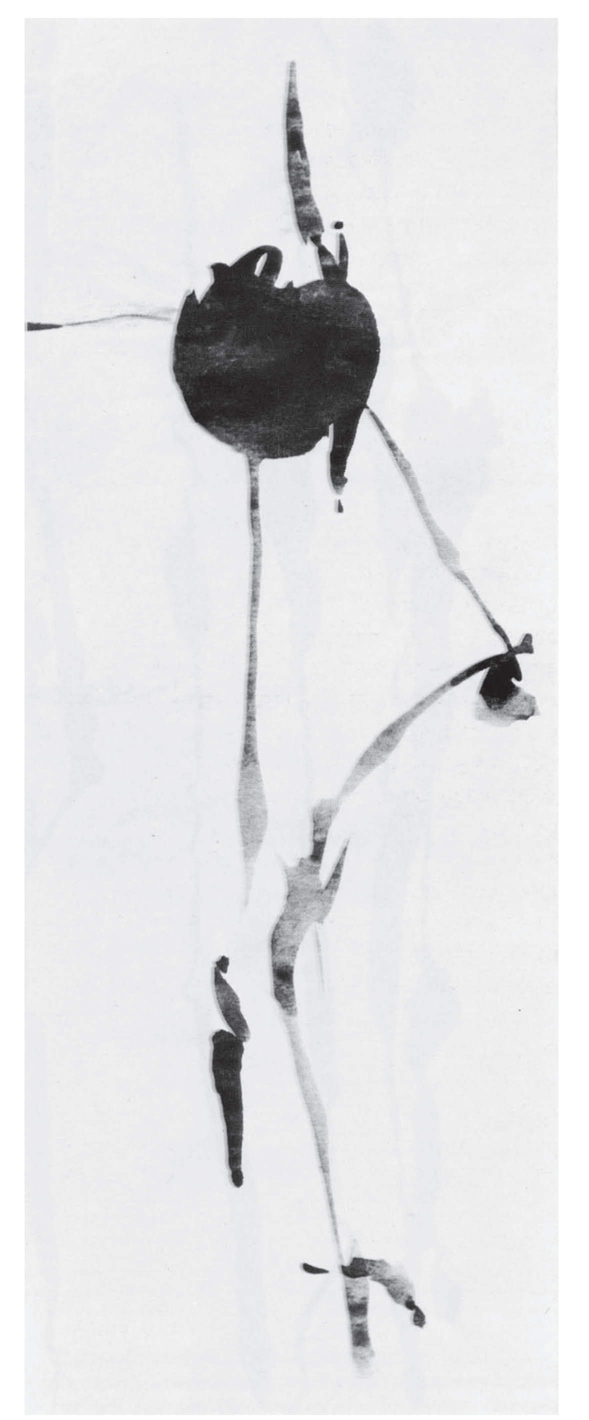
Когда в Баухаузе на своих занятиях я анализировал фрагмент Грюневальдского алтаря «Плачущая Мария Магдалина», у нас побывал Оскар Шлеммер. В письме к Отто Мейеру-Адмену (от 16. 5.1921), опубликованному в его книге «Письма и дневники», он написал об этом так:

«В Веймаре Итенн ведет свои “Анализы”. Он показывает студентам фотографии и дает задания нарисовать самое существенное в увиденном. Обычно — это движение, основная линия, кривая. Дальше он демонстрирует им готическую статую; потом — плачущую Марию Магдалину Грюне-вальдского алтаря. Студенты изо всех сил стараются в этой сложной ситуации выделить главную особенность показанных им произведений. Иттен просматривает их рисунки и в сердцах говорит: “Если у вас была бы хоть капля артистического чувства, вы не стали бы пытаться рисовать столь возвышенное изображение плача и мировой скорби, вы просто сели бы и заплакали сами”».

Не нужно стремиться к имитационному повторению оригинала, — выразительность плача должна быть прочувствована и интерпретирована в линиях рисунка.

Работа с экспрессивными формами даетновые возможности живописного решения, как это видно на рисунках с дерущимися собаками, рычащим тигром, конем, встающим на дыбы (с. 129, 130).

Если при создании образа сердце едино с рукой, то форма становится носителем эмоционально-духовного содержания. Форма, способная выразить это содержание, превращается в произведение искусства.



Переход от пятна к линии.



Попытка передать ощущение текучести

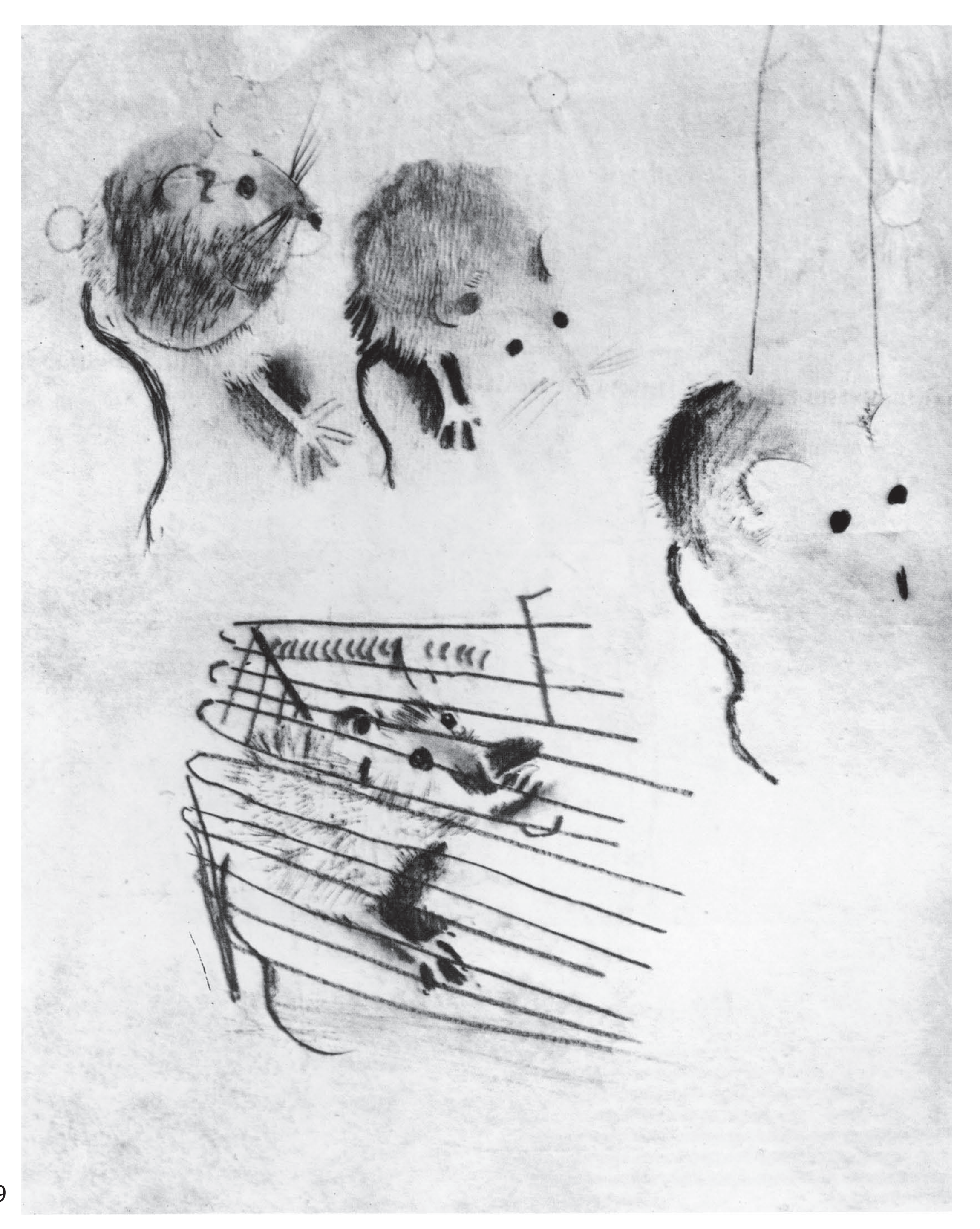


Цветы. Е.Хасбах, Берлин. 1928

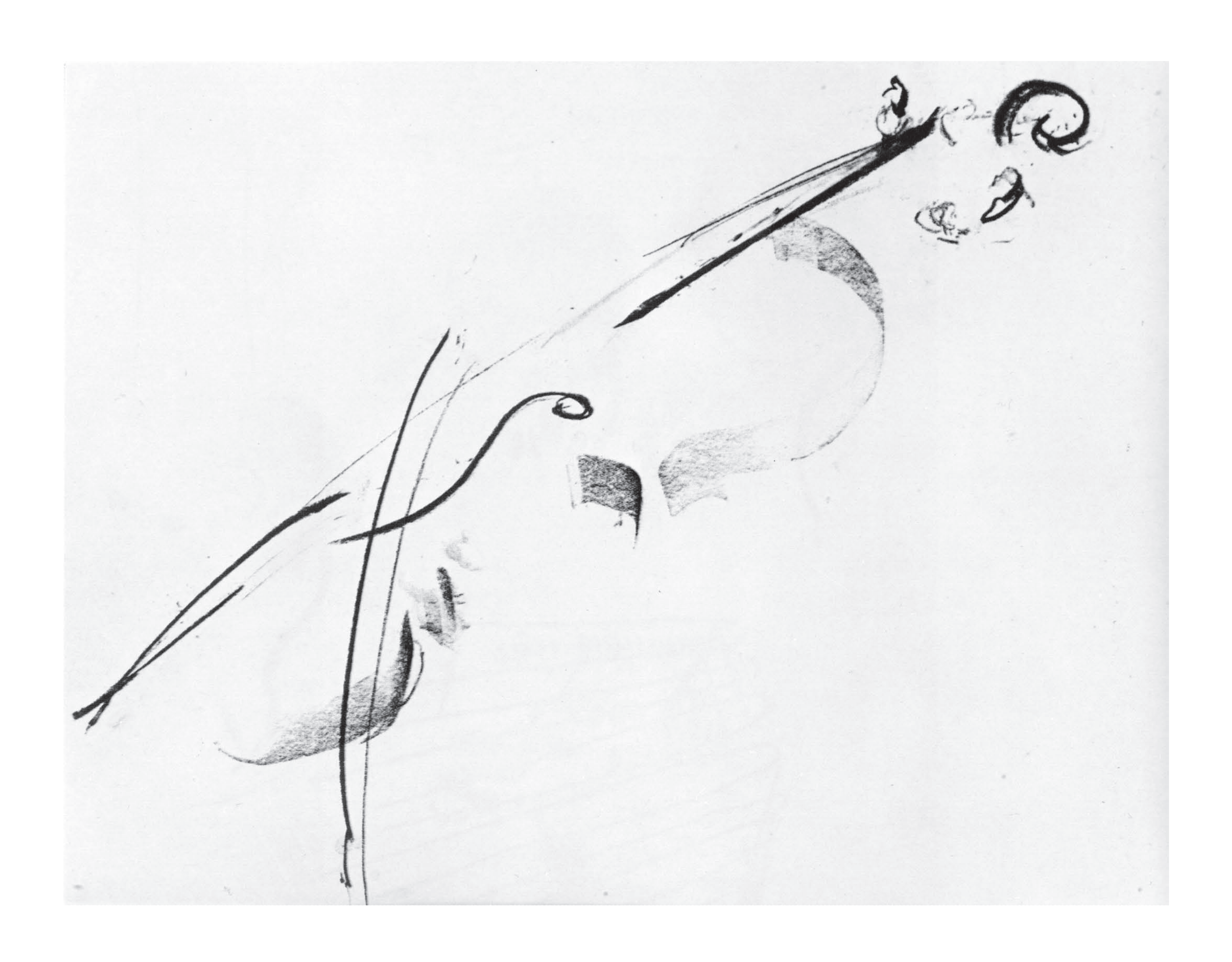
При изображении натюрморта с цветами надо поа-араться передать разнообразие движения в линиях стеблей, листьев и цветов, избегая их противоборава.



Летящие птицы. Упражнение на передачу экспрессии движения.
С.Людвиг, Берлин. 1929

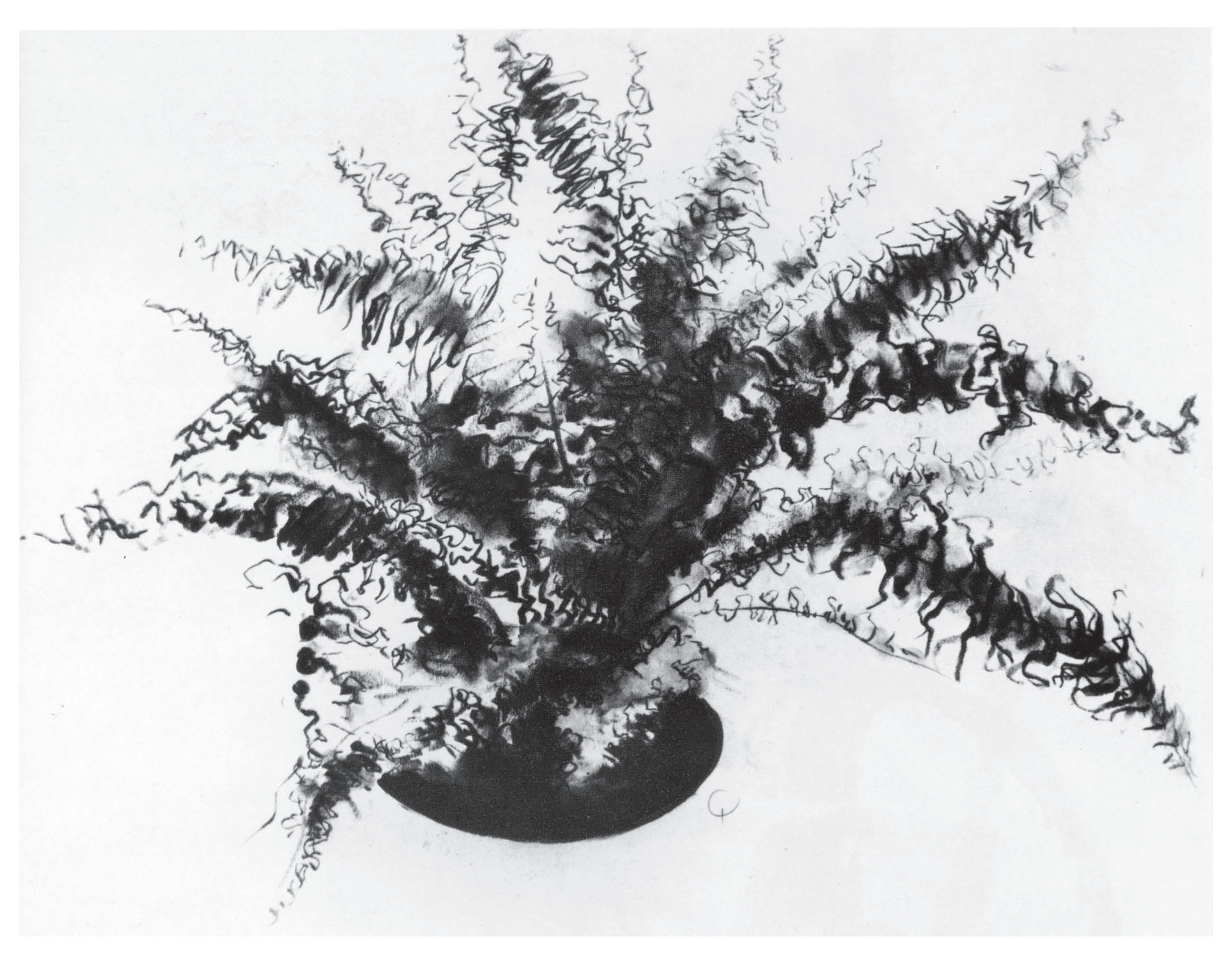


Мышки.
Ф.Дикер, Веймар. 1919



Эскизный набросок скрипки.
Г.Пап, Берлин. 1928

Я заставлял делать эскизные наброски на различные темы без непосредственного рисования с натуры, по памяти, чтобы проверить, насколько запомнились те или иные формы.



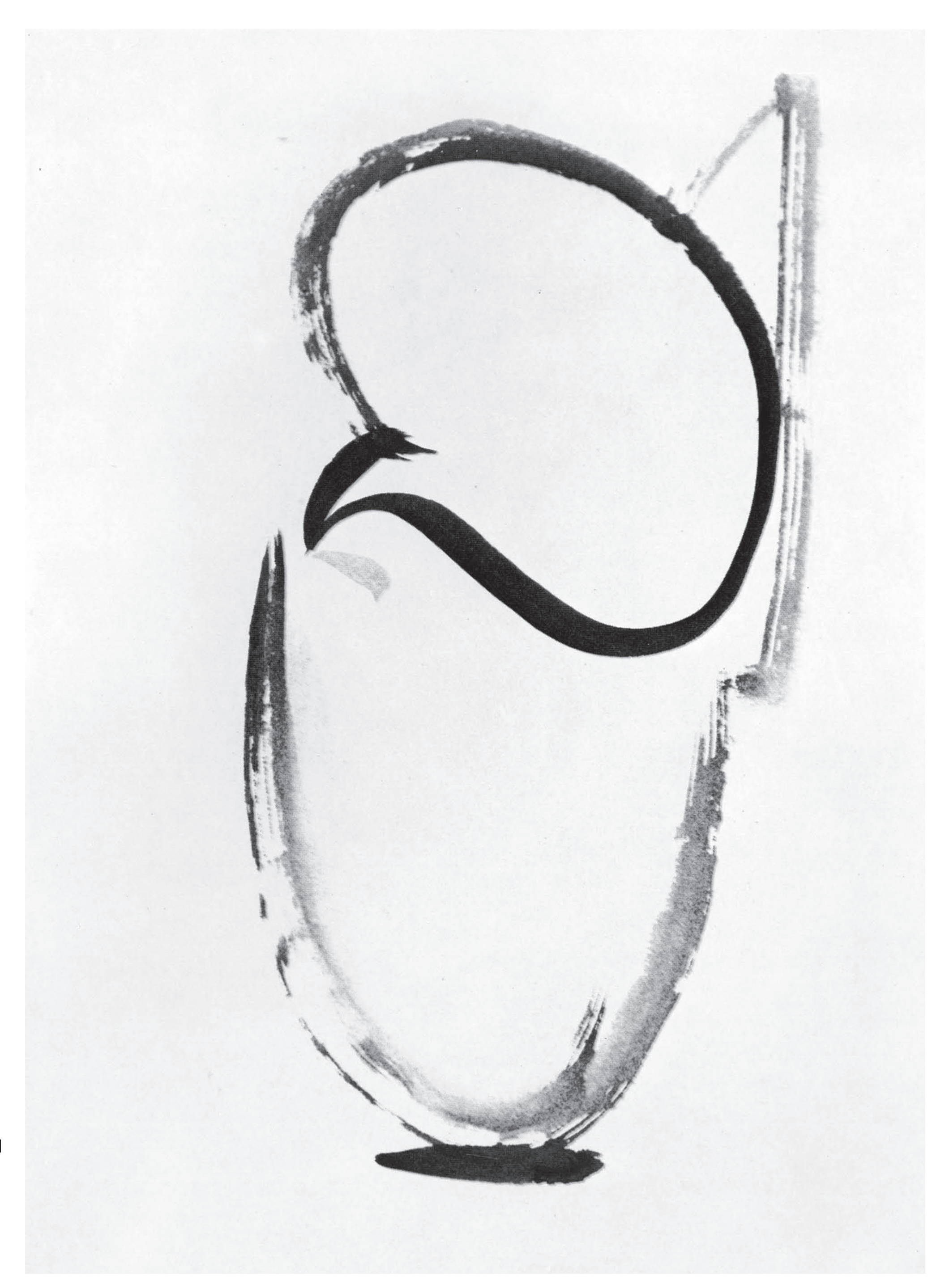
Папоротник. Берлин. 1929

В течение недели каждое утро по полчаса ауденты рассматривали и зарисовывали папоротник. В последний день я убирал растение и предлагал студентам нарисовать его по памяти всего за пятнадцать минут. Изучение ароения и внимательное разглядывание папоротника формирует впечатление о нем, его образ проникает в подсознание и, наконец, реализуется в изображение растения на бумаге.



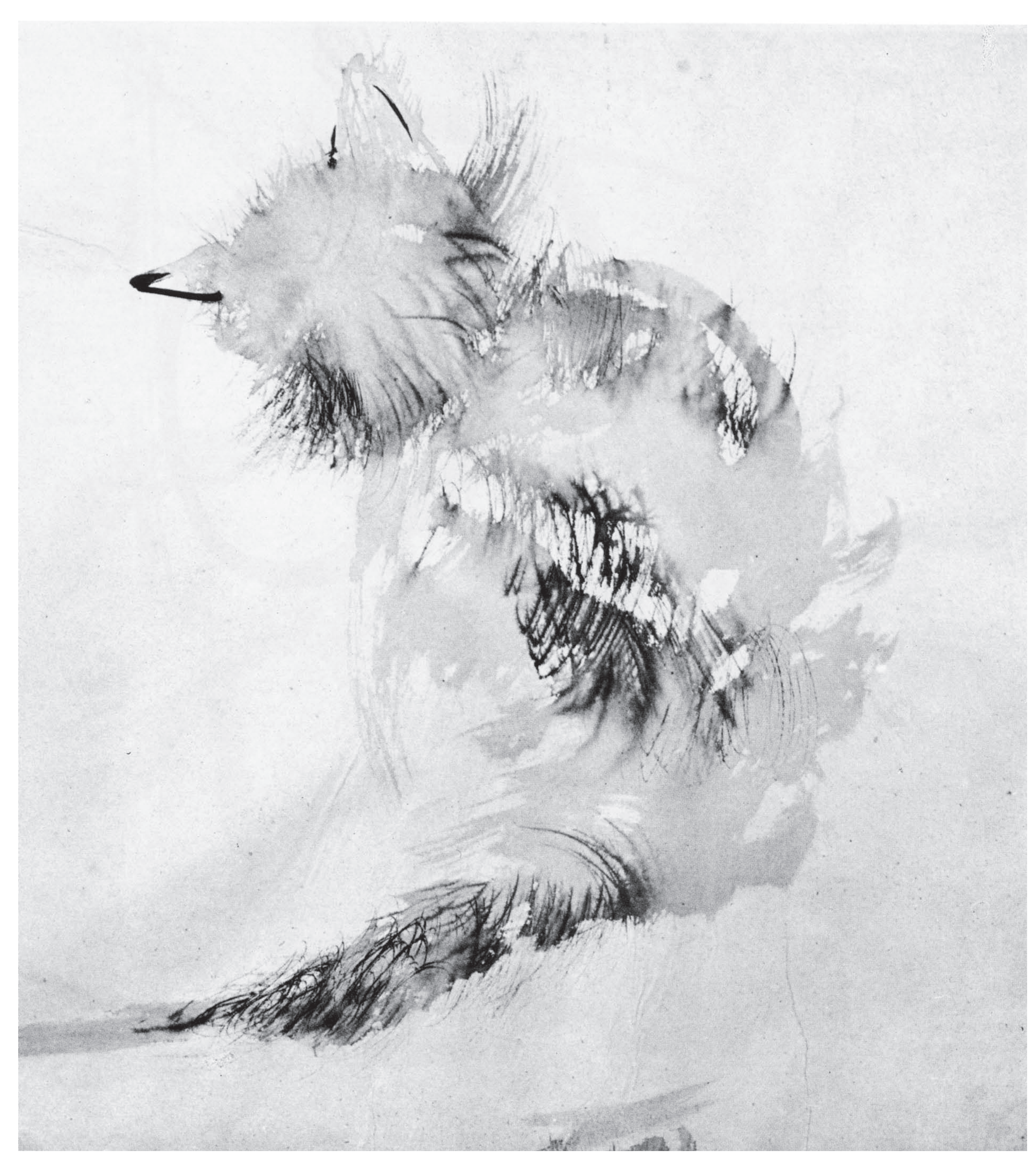
Кактус.
С.Бауермейстер, Берлин. 1931

Для того чтобы студенты могли получить представление о характере форм и пропорций, я заставлял их рисовать различные виды растений. Кактус изображался отдельными сильными мазками кисти.



Кувшин. Кисть, тушь

Кувшин, изображенный непрерывным движением кисти с тушью, дает возможность полностью выразить представление о круглой форме кувшина.



c.124

Кошка.
Е.Кайзер, Берлин. 1931

c.125

Автопортрет.
Е.Кайзер, Берлин. 1931





Портретные зарисовки.
Берлин. 1928

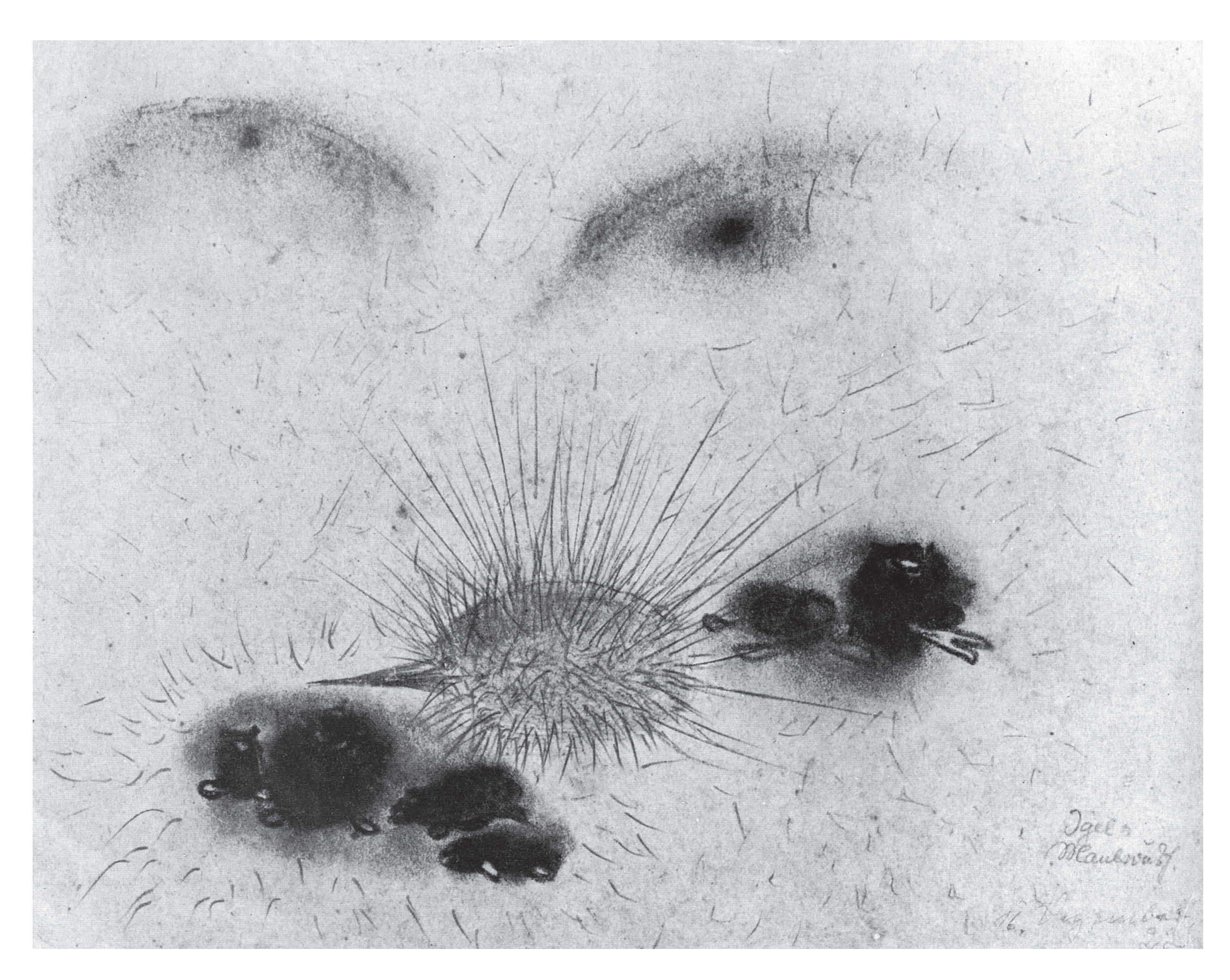
Такие упражнения помогают синхронизировать движение взгляда и руки. Только непосредственное наблюдение приводит к созданию образа, который не зависит от того, что ты знал до этого.

Возникшее обобщение моментально пережитого дает возможноаь передать характерные черты в быстром схематичном изображении.



Аналитическая копия картины Маттиаса Грюневальда «Снятие с креста». Веймар. 1921

Трагичность увиденного, выраженная в контрастах светлого и темного и в характере изображенных фигур в аналитической копии картины, выглядит особенно выразительно.



Ежик и кроты.
К.Аубек, Веймар 1922

Ежик узнаваем благодаря характерным для него длинным иголкам, переданным резкими движениями изнутри наружу. Кроты с их бархатисто-черной мягкостью даны как нечто темное с кое-где проступающими светлыми пятнышками лапок. Изображенные зверьки резко отличаются другот друга. Это и является основой контрастного изображения.



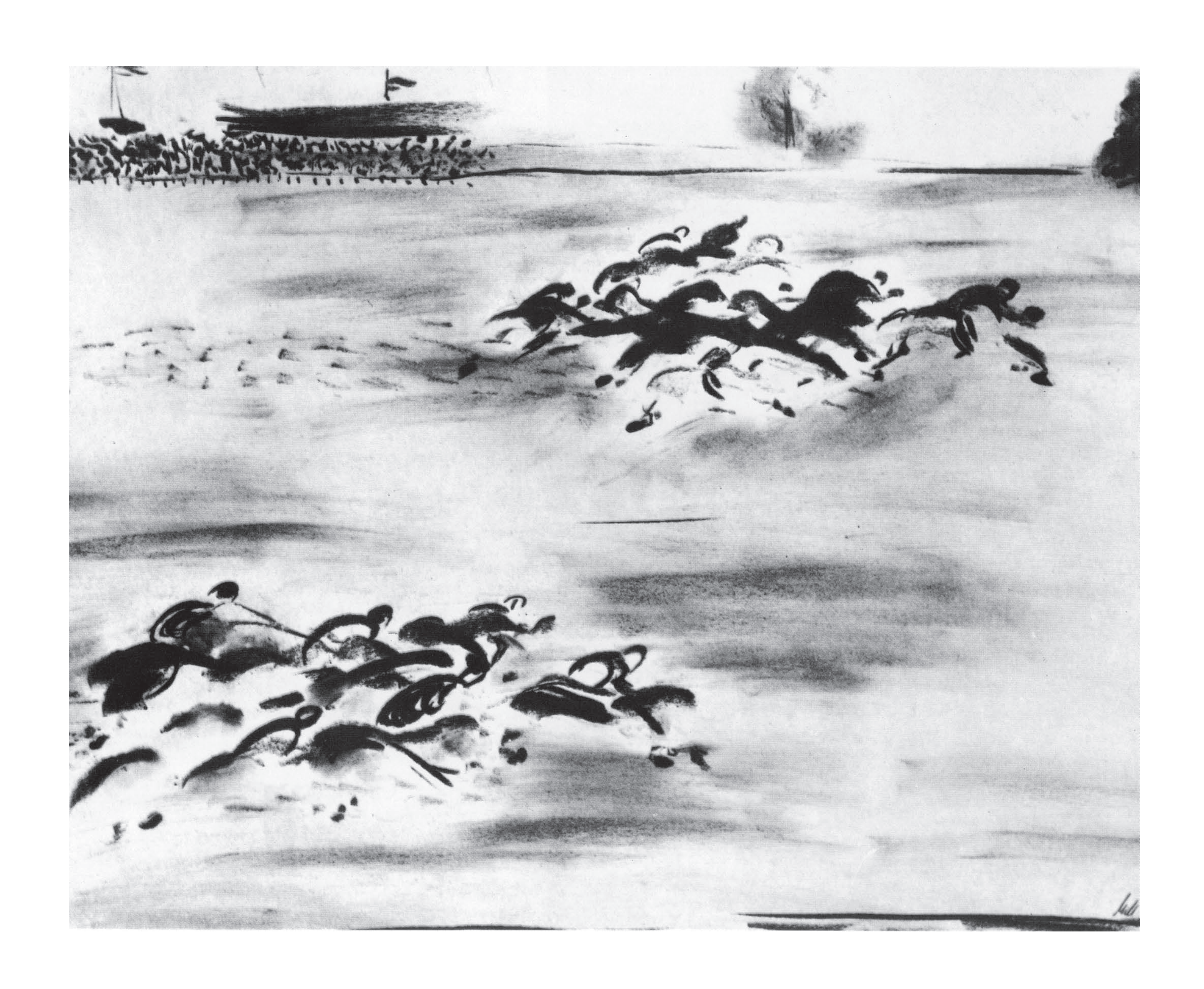
Рычащий тигр.
Б. фон Грефе, Берлин. 1 928

Если бы задание звучало просто «Тигр», то студенты изобразили бы декоративное полосатое животное. Но было сказано «Рычащий тигр», что заставило представить его в наиболее устрашающей позе. После того как весь класс попробовал порычать как тигр, студенты почувствовали, что это весьма опасный зверь. Даже ягуар пасует, когда тигр рычит!

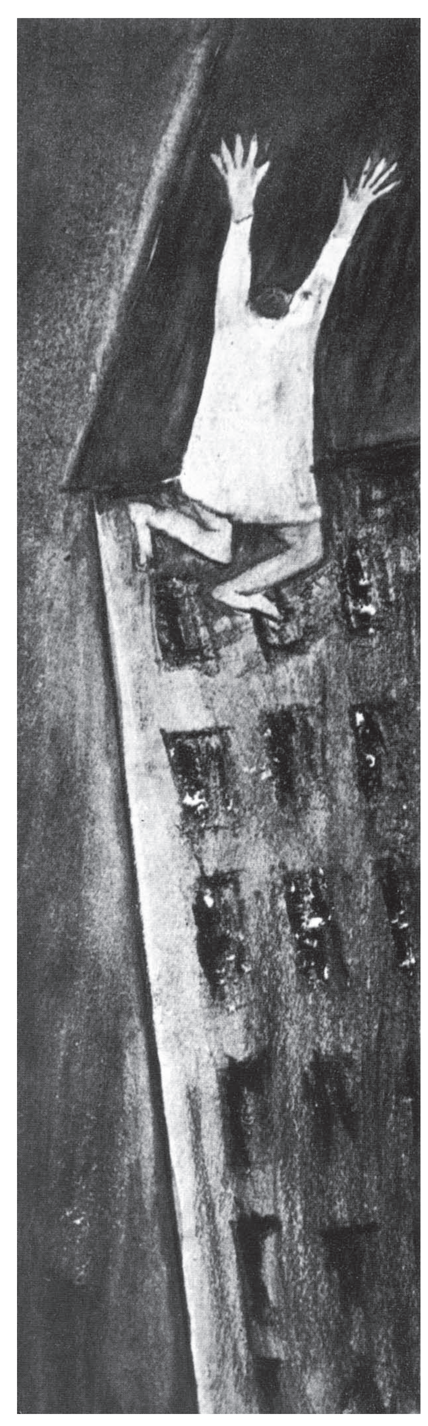


Вырвавшийся конь.
О.Окуневская, Вена. 1919

Вырвавшийся конь галопирует чудовищными скачками. На неуправляемой несущейся повозке возница беспомощно вскидывает руки. Анатомически неправильные формы коня и схематичное изображение всего сюжета подчеркивают экспрессию этой сцены.



Скачки.
Ф.Брилл, Берлин. 1929



с. 132 справа.

Кошмарный сон.
Г Иттинг, Берлин. 1928

Ощущение страха создается кошмарным видом лунатика с булавочной головой, падающего в темноте с крыши многоэтажного дома. Белая, как привидение, фигура падающего контрастирует поблескивающими

с. 132 слева.

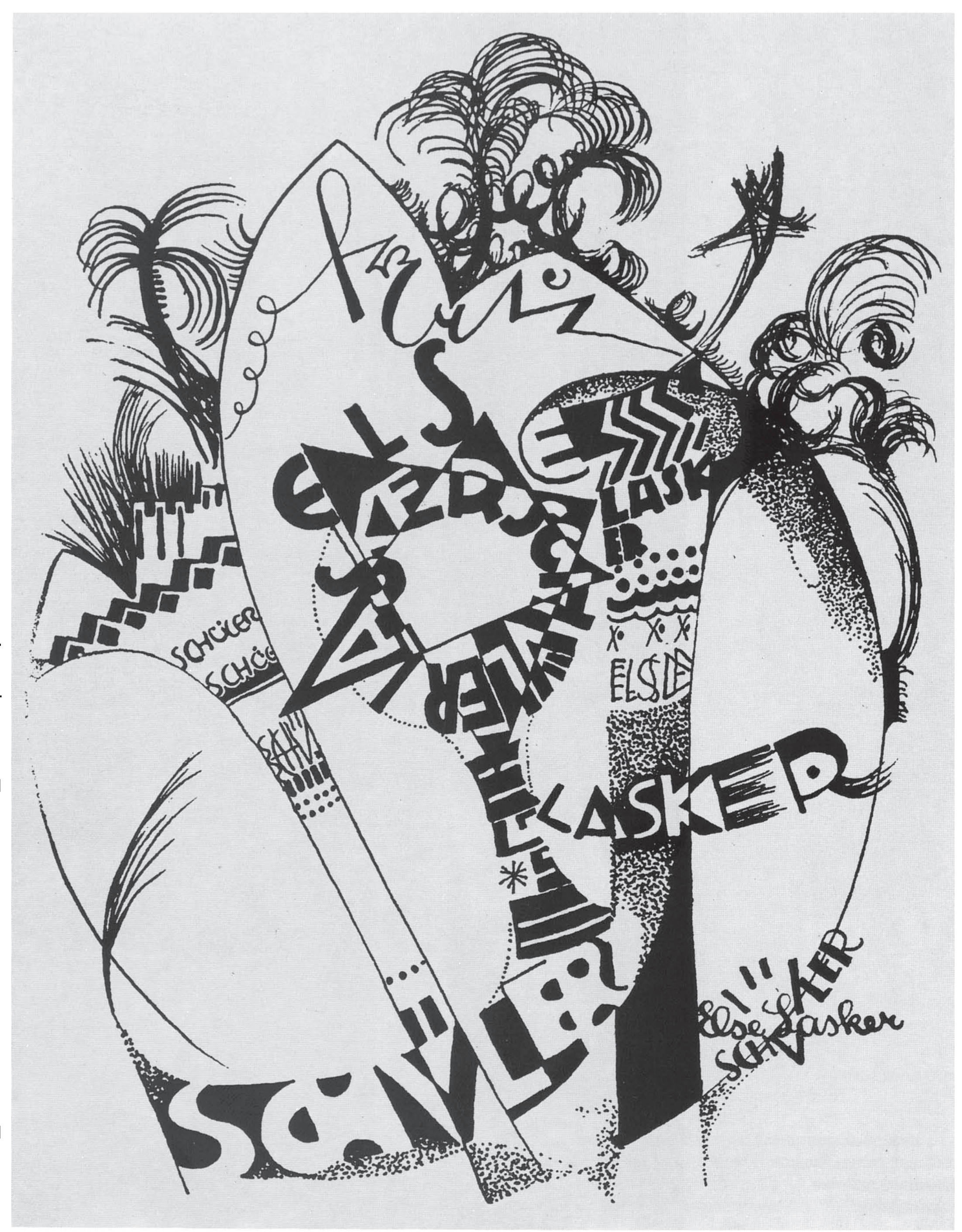
Пространство, напоминающее тюремную камеру.
Ф.Брилл, Берлин. 1929

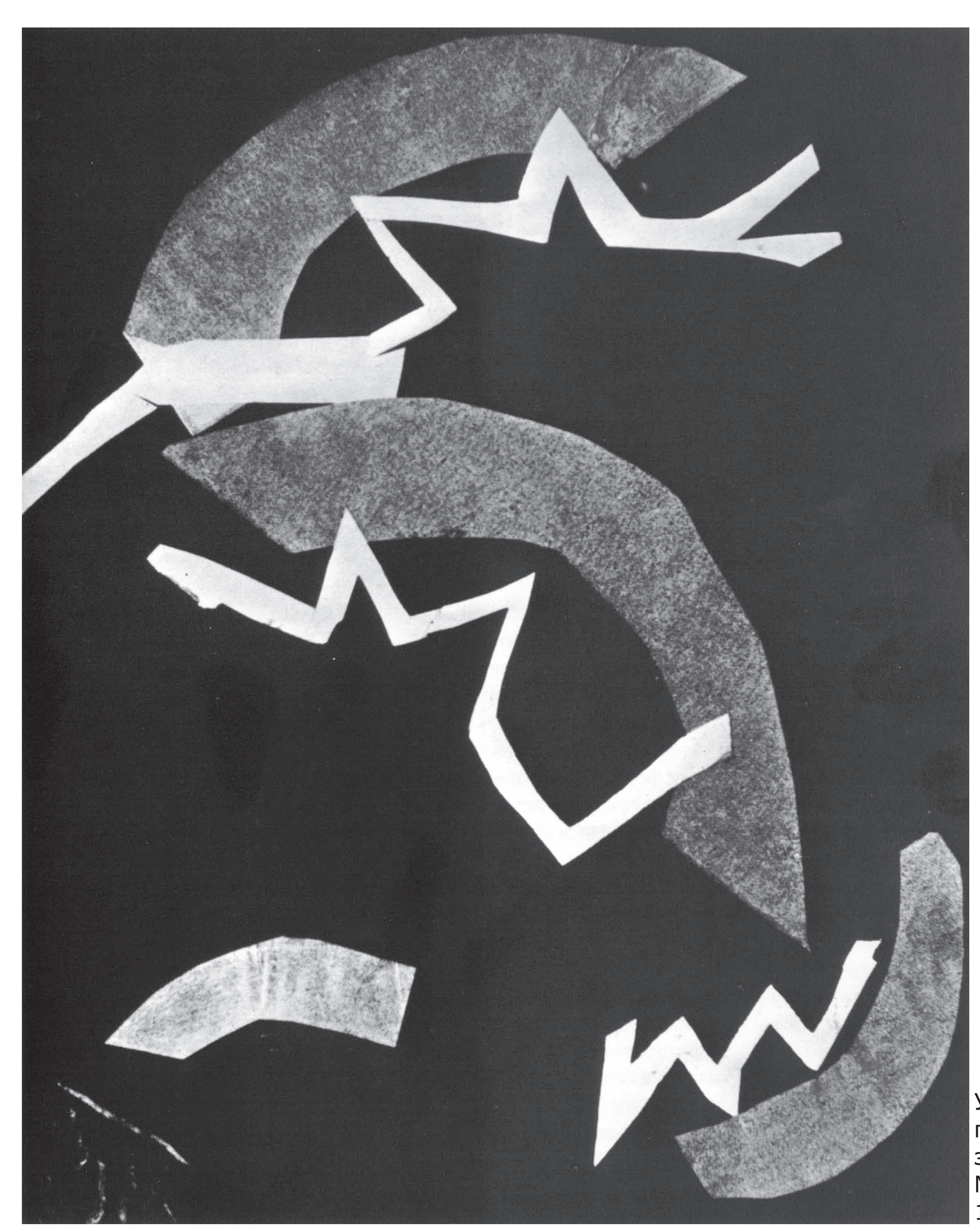
Итоговое задание в конце месяца на тему «Я и моя комната» позволяет студентам сделать серию рисунков на самые различные аспекты этой темы. В данном случае экспрессивное звучание достигается минимальными средствами.

с. 133

Плакат к первой вечеринке в Баухаузе.
Ф.Дикер, Веймар. 1920

Предназначался для учеников Эльзы Ласкер. Небольшой по размерам плакат передавал ощущение праздничноаи и единения студентов.





Упражнение на экспрессивную выразительность форм. М.Тери-Адлер, Веймар. 1920

Субъективные формы

Мои занятия живописью в Вене посещала одна весьма одаренная студентка с очень характерным типом внешности. Она был хрупкой, маленькой, робкой и вежливой. Ее глаза напоминали лунный камень, а кожа была бледной до прозрачности. Она носила волосы распущенными и иногда, когда работала, они падали ей на лицо, как вуаль. Ее рисунки и акварели были лишены четких линий и словно завуалированы серыми полутонами; все это точно соответствовало ее внешности.

Это наблюдение помогло мне научиться узнавать субъективные начала в передаче форм и колорита и в работах других студентов.

Простые люди, не испорченные школой, почти всегда работают с формой и цветом субъективно. Для тех случаев, когда первоначальное видение формы оказывается уничтоженным неправильным обучением, я ввел специальные упражнения, которые должны были восстановить изначально присущие тому или иному типу обучающихся особенности их восприятия формы.

Субъективный характер может проявляться по-разному: в пропорциях, в интерпретации форм, в предпочтении, например, контрасту светлого и темного, в линиях, текстурах, колорите и нередко в сочетании всех этих особенностей художественной выразительности вместе.

Существует изначальная взаимосвязь между конституцией человека и художественными формами, которые он создает. Те природные силы, которые предопределяют его физический облик, психические и духовные особенности личности, а также специфическая для каждого человека пластика тела, способны проявляться и в его работе. Если человек искренен, все, что он делает, становится зеркальным отражением заложенной в нем способности трактовать форму согласно своему «я».

Существование подобных закономерностей самым непосредственным образом проявило себя в рисунке одной студентки. Фигура человека, которого она изобразила сидящим на кубе в странно изломанной позе, казалась несбалансированной и кособокой. Эта студентка, как оказалось, в действительности сама страдала заболеванием тазобедренного сустава и во всех ее рисунках не хватало равновесия. Когда же я обратил ее внимание на эти проблемы, она начала осознанно исправлять свои ошибки.

Другая студентка никогда не пользовалась полутонами в своих композициях и рисунках с натуры, которые всегда состояли из линий, по возможности кудрявых и волнистых. Она была блондинкой со светлой кожей и ее волосы такими же кудрями ниспадали ей на лицо. Простейшие вещи путались в ее голове; ей нелегко было найти дорогу в жизни.

Студентка с широкими, крупными чертами лица, черными глазами и волосами, ясно выражала свою сильную, простую и яркую внешность в мощных контрастах светлых и темных форм. И это стало проявляться у нее уже с самых первых занятий.

Основная цель любого преподавания — развитие непосредственной наблюдательности, непосредственного чувства и мышления. От пустого, поверхностного подражания надо избавляться как от нежелательных бородавок. Если поощрять студентов вернуться к заложенным в них природой творческим началам, это освободит их от нормативности, возникающей в процессе чисто механического обучения.

Любое субъективное формоизъявление предмета истинно, если оно соответствует человеческой конституции и темпераменту.

Среди художников я различаю три основных типа, склонных к материально-импрессивному, интеллектуально-конструктивному и духовно-экспрессивному изображению.

Художники материально-импрессивного типа исходят из наблюдения бесконечного многообразия природы и реалистичного ее отображения без каких-либо экспрессивных дополнений. Их рисунки являются результатом внимательного зрительного наблюдения за натурой и в них точно воспроизводятся даже мельчайшие детали.

Художники интеллектуально-конструктивного типа исходят из конструкции предмета и пытаются все понять, упорядочить и расположить геометрически.

Художники духовно-экспрессивного типа руководствуются своей интуицией и безразличны к конструкции формы, но особенно внимательны к гармонии цвета.

Итак, в классе рядом друг с другом работают студенты совершенно разных темпераментов. Все они выполняют одно и то же задание — рисуют натюрморт с цветами. Один из них более всего воспринимает тональное многообразие соотношений светлого и темного, в то время как другой стремится к наиболее лаконичному, ясному и конструктивно убедительному изображению. Третий подчиняет органическую связь форм их чувственной выразительности, а импрессивно настроенный студент делает реалистически подробный набросок с натуры - только чувственность или конструктивность формы ему неинтересны.

В рисунке с натуры я часто ставлю задачу интерпретировать объект вначале экспрессивно, затем конструктивно и, наконец, импрессивно; потом я прошу студентов сделать наиболее приемлемый для них синтезирующий вариант. Разумеется, наиболее успешной бывает работа, которая ближе соответствует темпераменту студента. Подобные упражнения ярко выявляют сильные и слабые стороны каждого типа таланта.

С помощью разума человек может постичь внеличност-ные закономерности и объективно использовать их. В узком смысле все измерения и построения являются средствами нужными для его деятельности, в самом широком и всеоб-

щем смысле — они являются способом преодоления его природных ограничений.

Для того чтобы интерпретировать субъективность цветовой гаммы или субъективность форм, преподавателю и художнику важно признать существование этих проблем и обращать на это свое внимание. Подобное знание позволяет верно оценить свои силы и признать, что все люди разные.

Преподаватели не должны навязывать своим ученикам собственные предпочтения в отношении к формам или колориту. Им следует признавать, защищать и поощрять субъективную выраженность ученика. Изучение объективных законов формы и цвета помогает поверить в собственные силы и развивать творческое дарование, заложенное природой.

Johannes Itten
GESTALTUNG UND FORMENLEHRE Vorkurs am Bauhaus und spaeter

Перевод с немецкого
и предисловие Л.Монаховой
Художник издания Д.Аронов

ISBN 5-94056-009-1

Книга «Искусство формы» - это изложение системы подготовки художников, созданной Иоханнесом Иттеном для его знаменитого фор-курса в Баухаузе, одной из самых новаторских школ искусства, архитектуры и дизайна XX века.

Обучение всех студентов в Баухаузе начиналось с форкурса Иттена. Оно было нетрадиционным. В своей книге Иттен пишет, что главной задачей он считал необходимость развить в будущих художниках, архитекторах, дизайнерах обостренное чувство формы и материала, научить творчески мыслить в любых ситуациях. Поэтому на его занятиях много внимания уделялось образному восприятию формы.

В книге подробно излагается его система специальных упражнений для начинающих художников, включающая в себя даже музыку и ритмические движения, чтобы научить их «входить в образ» формы. И только так, по словам Иттена, можно попасть в цель и штудия сможет превратиться в произведение искусства.

Иттен знакомит с основами профессиональной работы художников, для которых необходимо знать, что такое ритм и акцентные точки композиции, какова роль текстуры формы и материала, как видеть и передавать ее в изображении предметов и сюжетных тем, как пользоваться цветовыми контрастами и т.д.

Текст иллюстрирован большим количеством учебных работ, выполненных его студентами в Баухаузе и других школах, где Иттен продолжал развивать методы своего форкурса.